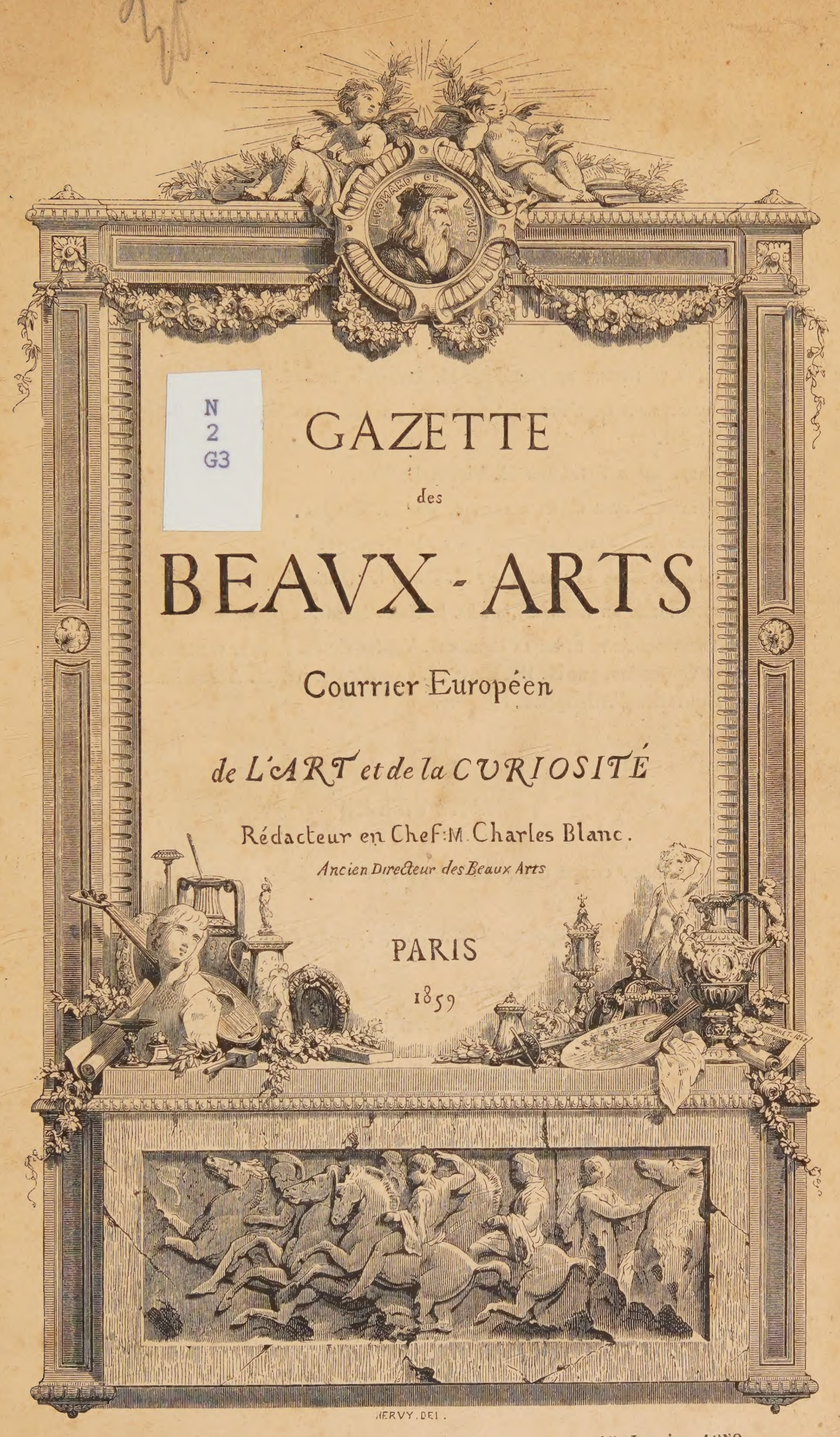


2e Livraison. 15 Janvier 1859.

LIVRAISON DU 15 JANVIER 1859

GRAVURES

LA PORCELAINE DE CHINE

DÉCOR DES VASES



L'Italien Ghirardini a dit des Chinois : « Ce peuple n'a pas la moindre idée des beaux-arts. » L'abbé Raynal de son côté prononce cette sentence : « On ne voit à la Chine ni grand édifice, ni belle statue, ni poëme, ni éloquence, ni peinture, ni musique, ni même aucune des connaissances qu'un homme seul, isolé, méditatif pourrait porter, par ses efforts, à un grand point de perfection [1]. » Si l'on admettait des jugements semblables, essayer l'histoire artistique de la céramique orientale serait une folle entreprise; il faudrait se borner à répéter avec les encyclopédistes : « Il n'y a rien à trouver dans les porcelaines chinoises, sinon des couleurs vives et des formes bizarres [2]. »

1. *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes.* 1774.

2. Encyclopédie. Mot Porcelaine.

Mais la science a marché; l'Orient inconnu, méprisé au xviiie siècle, s'est révélé par les efforts laborieux de nos linguistes, par la courageuse persistance de nos missionnaires et de nos marins. La vérité s'est fait jour, et l'on peut sans craindre des dénégations ironiques, si bien accueillies naguère, invoquer le témoignage des anciens voyageurs. Ouvrons d'abord la relation de l'arabe Abuzeid el hacen Sirafien : « Les Chinois, dit-il, sont les plus adroits de toutes les nations du monde en toutes sortes d'arts et particulièrement dans la peinture, et ils en font de leurs mains des ouvrages d'une telle perfection que les autres ne peuvent les imiter. Lorsqu'un ouvrier a fait quelque bel ouvrage, il le porte au palais du prince pour demander la récompense qu'il croit mériter pour la finesse de son travail. Le prince lui ordonne de laisser son travail à la porte du palais, où il demeure pendant un an. Si personne n'y remarque aucun défaut, l'ouvrier est récompensé et agrégé dans le corps des artisans; mais si on y découvre le moindre défaut, on le rejette, et il ne reçoit aucune récompense [1]. »

N'est-il pas remarquable de trouver ici la trace du jugement public des œuvres d'art, dans la forme adoptée chez les Grecs au temps de Périclès ?

Selon l'abbé Grosier, « la peinture à fresque était connue à la Chine longtemps avant l'ère chrétienne. Elle eut beaucoup de vogue sous les Han (202 ans avant Jésus-Christ), qui en couvrirent les murs de leurs principaux temples. Ce genre de peinture fit de nouveaux progrès et obtint encore plus de faveur aux ve et vi^e siècles (de notre ère), qui furent des siècles de goût et de luxe pour la Chine. On raconte du peintre Kao-Hiao, que les éperviers qu'il avait peints sur le mur extérieur d'une salle impériale, étaient si ressemblants que les petits oiseaux n'osaient en approcher, ou s'en éloignaient avec effroi en poussant des cris. Outre le cheval de Yan-Tsé, que plusieurs prirent pour un animal réel, on cite encore la porte du peintre Fan-Hien : On dit que lorsqu'on était entré dans le temple où elle se trouvait, à moins d'être prévenu ou d'y faire bien attention, on risquait de vouloir sortir par cette porte peinte sur la muraille [2]. »

D'après ce passage, on ne s'étonne plus des descriptions faites au xiiie siècle du palais du *grand Kan* et de celui de son fils à *Quinsai :* « La « couvreure est mout autes, mès les murs de les sales et de les cam-

1. *Anciennes relations des Indes et de la Chine*, traduites de l'arabe, par Renaudot. 1718. Ce voyage date du ixe siècle.

2. *La Chine*, t. VI. p. 392.

« bres sunt toutes covertes d'or et d'arjent, et y ha portraites dragons et « bestes et osiaux et chevals et autres diverses jenerasions de bestes..... « et la coverture de soure sunt tout vermoile et vers et bloies et jaune « et de tous colors, et sunt envertrée (vernies) si bien et si sotilmant « qu'ils sunt respredisant comme cristiaus, si qe mout ou loingne environ « le palais luissent[1] » — *Quinsai* : — « Il a une si gran sale et si belle « qe grandissime quantité de jens hi poroyent demorer et menviere à « table. La sale est toute portraite à penture d'or, et hi a maintes estaites « (étais, colonnes) et maintes bestes et hosiaus et chevaliers et dames et « maintes mervoilles. Il est mout bielle viste à garder, car en toutes les « murs et en toutes covreures ne poroient-l'en veoir che pintures à or[2]. »

Il existe donc en Chine un art réel, antique comme la civilisation dont il est issu, illustré par des légendes populaires, et mieux encore, chanté par des historiens spéciaux. On doit à M. le professeur Bazin[3] l'analyse du *Hoa-Kien*, miroir de la peinture par Tang-Keou : ce sont les annales de l'art depuis 221 jusqu'en 1341, avec de judicieuses observations sur les peintures qui ornaient les plus célèbres édifices. Un autre ouvrage, le *Ton-hoei-pao-Kien*, précieux miroir de la peinture par Hia-Wen-Yen, a recueilli les noms des artistes illustres depuis la plus haute antiquité jusqu'à la dynastie Mongole ; leur nombre s'élève à plus de quinze cents ; enfin le résumé bibliographique donné par M. Bazin, porte les traités relatifs aux beaux-arts au chiffre de soixante-dix-neuf, divisés ainsi : sous les Thang (618 à 959), neuf; sous les Soung (960 à 1260), vingt-trois; sous les Youen (1260 à 1367), cinq; sous les Ming (1368 à 1615), dix-huit; sous les Thsing (1616 à l'époque actuelle), vingt-quatre.

Une nation qui a tant disserté sur la peinture peut-elle avoir uniquement enfanté *des barbouilleurs étrangers à toute théorie des arts ?* A-t-elle, comme l'avance Barrow, commencé à peindre d'une manière acceptable le jour où elle a possédé des modèles européens? Non. La Chine a été calomniée; on a voulu la juger sans tenir compte de ses mœurs, de sa religion, de sa littérature et de son goût. Soumise au contrôle de nos connaissances, à la mesure de nos passions, elle a été déclarée ridicule parce qu'elle ne nous ressemblait pas. Pour comble d'inintelligence, on n'a pas été lui demander ce qu'elle savait faire; la commande stupide lui a imposé sa volonté, ses modèles; c'était en présence des produits bâtards

1. Marco-Polo. *Mémoires et voyages*, publiés par la Société de Géographie, t. I, p. 89.
2. Marco-Polo. *Mém. et voy.*, publiés par la Société de Géographie, t. I, p. 172.
3. *Le siècle des Youen*. Journal asiatique.

de cette fabrication commerciale, que Baudelot de Dairval[1] aiguisait ses railleries contre les amateurs de curiosités orientales.

Nier n'est pas difficile : l'ignorance formule souvent le blâme pour échapper à une discussion dont les éléments lui font défaut. Nous allons essayer de rétablir la vérité en montrant par l'analyse et la synthèse le caractère de l'art chinois, et en signalant les produits céramiques sur lesquels on peut en trouver le reflet véritable.

FIGURES

Le peuple du Céleste-Empire est un des plus anciens de la terre ; son histoire écrite montre la fable et la vérité si étroitement associées, qu'on a peine à les distinguer l'une de l'autre. Il semblerait parfois qu'antérieur aux dernières révolutions du globe, ce singulier peuple a dû être témoin du combat des éléments encore insoumis à l'ordre suprême ; on croirait qu'il a vécu parmi les monstres, reptiles nageurs, sauriens volants, dont Georges Cuvier retrouvait les ossements pétrifiés sous des sédiments mille fois séculaires.

Selon les livres sacrés, les premiers êtres placés sur notre planète formaient une race intermédiaire entre l'homme et le dragon. L'Adam chinois, Pan-Kou, n'habite pas avec une Ève séduisante dans un paradis de délices. C'est un esprit puissant en lutte contre les efforts du chaos, et cherchant à s'assurer, parmi les monts nouvellement émergés, un refuge précaire et vivement disputé.

Avec une pareille cosmogonie, avec la croyance en des dieux multiples, bons et mauvais, avec la crainte des sortiléges et de la magie, une nation arrive à de singulières appréciations de ce qui est grand et puissant, de ce qui est bien ou mal, de ce qui est beau ou laid.

Le P. Le Comte avait entrevu le but que nous espérons atteindre, lorsqu'il écrivait : « Nos peintures en Europe nous flattent toujours, mais celles des Chinois les estropient et les rendent ridicules. Ils ne sont point si mal faits qu'ils se font eux-mêmes. *Il est vrai qu'ils ne conviennent pas dans l'idée que nous nous formons de la véritable beauté.* Ils veulent qu'un homme soit grand, gros et gras, qu'il ait le front large, les yeux petits et plats, le nez court, les oreilles un peu grandes, la bouche médiocre, la barbe longue et les cheveux noirs... Un homme est bien fait lorsqu'il remplit son fauteuil, et que par sa gravité et son embonpoint il fait, si je l'ose dire, une grosse et vaste figure[2]. »

1. *De l'utilité des voyages.*

2. *Nouveaux mémoires de la Chine*, t. I, p. 266.



Certes, rien n'est relatif comme la beauté; chaque peuple, chaque époque, chaque individu même, la conçoit à sa manière. Les lignes austères, grandioses, des Dianes et des Vénus antiques ne plaisent plus guère qu'en marbre. A la renaissance, les formes gracilement souples, si bien rendues par Jean Goujon, caractérisaient la femme parfaite. Au XVIIIe siècle l'élégance mignonne, la grâce chiffonnée, inspiraient exclusivement le poëte et le peintre. Les Turcs estiment, avec la blancheur, un exubérant embonpoint. En Chine, au contraire, une petite taille, une délicatesse presque maladive, quelque chose de svelte et d'aérien, tel est le type de la femme irréprochable. Quant à l'homme, on lui veut une imposante laideur; des traits extraordinaires, effrayants même, font reconnaître un héros. Faut-il voir dans ce fait une aberration du goût, ou la trace de quelque tradition respectable? L'histoire seule peut nous répondre. « Il y avait à la cour de King-Wang un personnage distingué, connu sous le nom de Lieou-wen-Koung. Ce personnage s'informa auprès de l'hôte de Khoung-Tseu (Confucius) quel était ce philosophe nouvellement arrivé dont on disait tant de bien. — C'est un homme, lui répondit Tchang-Houng, auquel nul homme de nos jours ne saurait être comparé. Sa physionomie dénote la plus haute sagesse; ses yeux sont comme deux fleuves de lumière; sa taille est de six pieds sept pouces, ses bras sont longs; il est voûté et son corps est un peu courbé[1]. »

Passons au San-Koué-Tchy — « Hiuen-Té se détourne, regarde et voit un homme athlétique, terrible dans tous ses traits, si extraordinaire qu'il le suivit. Cet inconnu avait la tête du léopard, les yeux ronds, le front de l'hirondelle, la barbe du tigre, la force du cheval lancé au galop[2] » — Et plus loin : — « Hiuen-Té regardait cet homme fort grand, remarquable par sa barbe longue de près de deux pieds, par son visage rouge comme le bois du jujubier, par ses lèvres colorées comme le vermillon, par ses yeux semblables à ceux du phénix, par ses sourcils pareils à ceux du ver à soie endormi. Sa physionomie était extraordinaire, son aspect terrible[3]. » — Ailleurs : — « ... C'est moi qui vais aller chercher les têtes de ces seigneurs rebelles... Tong-Tcho regarde et voit un homme colossal au visage rouge et enflammé, élancé et robuste; il a le front du léopard, les longs bras du singe, son nom est Hoa-Hiong[4]. »

1. G. Pauthier. *Chine ancienne.* Univers. Portrait de Confucius ou Koung-Tseu, p. 134.

2. San-Koué-Tchy, *Histoire des trois royaumes*, traduit par M. Th. Pavie. Portrait de Tchang-Fey, vol I, p. 10.

3. *Op. cit.*, Portrait de Yun-Tchang, vol. I, p. 10.

4. *Op. cit.*, vol. I, p. 87.

Si la littérature trace une pareille image du plus grand des philosophes et des plus illustres guerriers, sous quels traits la peinture devra-t-elle les représenter? Évidemment les figures grimaçantes, violemment enluminées, parfois obèses, qui blessent au premier aspect nos idées iconographiques, seront celles dont l'étude offrira le plus d'intérêt; elles montreront les sages, les législateurs, les conquérants auxquels la reconnaissance publique a élevé des temples. Alors le *magot*[1] disparaîtra, le sourire s'arrêtera sur les lèvres de l'observateur en face de ces personnages saints[2] que tout Chinois, si peu lettré qu'il fût, désignerait par leurs noms.

Fille d'une histoire presque fabuleuse, d'une poésie primitive et colorée, la peinture chinoise fournira, par son excentricité même, le moyen de distinguer l'œuvre nationale de celle du Japon. Dans cette dernière contrée, l'imagination des artistes, mieux réglée sans doute, plus amie du vrai, sait revêtir jusqu'aux êtres fantastiques, d'une grâce voisine de la nature. Le panthéon Bouddhique impose encore à ses peintres certains dieux ventrus à la mine bouffonne, certains êtres repoussants, comme l'ascétique Darma, au corps décharné, à la barbe inculte; mais les héros légendaires du San-Koué-Tchy ne viennent plus habituer le pinceau ni aux expressions farouches, ni aux contorsions exagérées.

S'il fallait ajouter une foi absolue aux témoignages écrits, la représentation des personnages sur la porcelaine chinoise ne remonterait pas très-haut. Le curieux ouvrage, si savamment traduit par M. Stanislas Julien, mentionne pour la première fois des vases peints *de figures et de lotus*[3] dans la période Tching-Hoa (1465 à 1487). Sous les Youen (1260), au contraire, la fabrique de Lin-Tch'ouen commençait à émailler des fleurs grossières[4], et ce genre, associé à la délinéation des oiseaux, atteignait toute sa perfection en 1465, dans la fabrique impériale de Kin-te-Tching[5].

Que les plantes, les animaux même, aient précédé le type humain sur les vases, cela s'explique; leurs formes, accessibles à la patience manuelle, faciles à perpétuer par le poncif, ont trouvé, chez les céramistes, une aptitude complète. Aussi les voyageurs attestent-ils unanimement la supériorité des décorations végétales sur l'exécution des figures : « Les Chinois, disent Pierre de Goyer et Jacob de Keyser, sont extrêmement adroits et industrieux pour donner la perfection à leurs vases, qu'ils savent

1. Ce mot désignait autrefois tous les personnages chinois.
2. Les saints ou ching sont des hommes utiles, élevés au rang de demi-dieux.
3. *Histoire et fabrication de la porcelaine chinoise*, p. 94.
4. *Op. cit.*, p. 23.
5. *Op. cit.*, p. 95.

diaprer de couleurs tout à fait gaies, diaphanes et transparentes. Ils y représentent toutes sortes d'animaux, de fleurs et de plantes, avec une gentillesse et propreté inimitables. Aussi font-ils tant piaffe de cette science qu'on tirerait plutôt de l'huile d'une enclume que le moindre secret de leurs bouches[1]. Le père Le Comte va plus loin : « Il serait à souhaiter, selon lui, que les dessins dont les Chinois se servent dans la peinture de la porcelaine fussent plus beaux. Ils y peignent assez bien les fleurs, mais les figures humaines y sont toutes estropiées[2]. »

On s'explique dès lors pourquoi les écrivains nationaux, habitués à la peinture monumentale, élevés dans l'admiration d'ouvrages sérieux, ont gardé le silence sur des essais trop peu corrects sans doute. Ainsi a-t-on fait chez nous : la littérature du XVIIe siècle a consacré de belles pages à l'appréciation des chefs-d'œuvre sculptés ou peints de l'école française; on lui demanderait en vain un mot sur les esquisses grossières de saints jetées au fond de la vaisselle populaire.

Observées au point de vue des considérations qui précèdent, les porcelaines chinoises à personnages nous paraissent soumises aux règles suivantes :

La figure sacrée s'y formule la première comme expression du culte religieux ou de la reconnaissance publique pour les grands législateurs.

La fin du XIVe siècle (c'est-à-dire les premiers temps de la dynastie des Ming, 1368) donne naissance à ce genre, esquissé d'une main inhabile sur des vases ordinairement imparfaits. Deux causes concourent à la barbarie du dessin : d'abord la singularité du type, cherché en dehors de l'expression habituelle de la nature; ensuite, l'inexpérience de l'artiste aux prises avec le plus difficile des procédés. Comme dans la céramique grecque, la couleur (ici c'est du bleu) doit être posée sur la terre crue; il faut donc une rapidité extrême, une incroyable sûreté de main pour tracer sans retouche, sur cette pâte absorbante, les linéaments du visage et les longues draperies de personnages presque toujours assis dans les nues et entourés d'emblèmes significatifs.

Vers Siouan-te (1426) l'art et le métier s'améliorent; des pièces d'une belle pâte, adroitement tournées, portent des dessins hardis, empreints d'une certaine noblesse. Déjà le peintre aborde la palette composée, et colore, avec les émaux de la famille verte, des sujets complexes, rap-

1. L'ambassade de la compagnie orientale des Provinces-Unies vers l'empereur de la Chine. 1665.

2. *Nouveaux mémoires sur la Chine*, liv. VI, p. 324.



Castelli.

VASE DU DISTRICT DE TCHING-LING.

(Collection de Mme Malinet).

pelant, sans aucun doute, les épisodes de la vie d'un philosophe (jardinières de la collection Edmont Le Blant).

La période Tching-Hoa (1465), époque de perfection céramique, voit aussi les représentations humaines multiplier leurs formes; les personnages civils, les femmes surtout, apparaissent dans des médaillons, alternant avec des bouquets de fleurs ou des ornements; la tournure de ces femmes, souple, svelte, élancée, leur a valu, en Hollande, le nom de *lang lyzen* (longues demoiselles), et les porcelaines qui les portent jouissent d'une estime particulière. Si des dieux posés sur des nuages viennent encore se ranger sur les vases avec une régularité toute primitive (bol de la collection de M. Michelin), quelques essais de vraie composition montrent une certaine entente de l'art. Ici Lao-Tseu, dans l'empyrée, accroupi sur la grue, emblème d'immortalité, reçoit les hommages de quelques grands de l'empire qui lui font leurs offrandes au bruit des instruments de musique. Toute la scène est brillamment colorée des émaux de la famille verte. (Collection A. Jacquemart.)

Ailleurs, le sujet se complique : Par la fenêtre ovale d'un pavillon d'étude, on voit un écrivain livré à ses méditations; de la main droite, il tient le pinceau; de la gauche, il soutient son front. Un trait en sort et se déroule, enveloppant un large cartouche où se représente sa pensée. Il s'agit évidemment d'un drame, car voici d'abord une femme sous le coup des menaces d'un guerrier qui lève son sabre; elle semble implorer du geste le secours de personnages impuissants à la défendre. Plus loin les choses ont changé; la victime, introduite dans un palais, s'incline devant un homme aux formes pleines, à l'attitude grave; magistrat protecteur, ce personnage exprime, par le calme et la sévérité de ses traits, que l'heure de la justice est venue.

Quel artifice ingénieux et naïf pour montrer à la fois et l'auteur et son œuvre, pour associer, par une simple esquisse, les épisodes d'un récit populaire, sans aucun doute, et la mémoire d'un illustre écrivain ! Ce curieux spécimen de l'art chinois (collection A. Jacquemart) est d'autant plus précieux qu'on doit y reconnaître une des pièces connues au Céleste-Empire sous le nom de *Coupes des grands lettrés*. (V. la page 69.)

L'art est complet dès que les peintres abordent des sujets semblables; nous le voyons se perpétuer à travers le XVIe siècle pour arriver sans changement appréciable jusqu'à une époque voisine de l'invasion du goût européen. Cette immutabilité est surtout manifeste dans les bleus, toujours peints au centre de fabrication. Les décors polychromes se divisent, au contraire, en écoles distinctes correspondant aux diverses familles établies par notre classification. Il nous paraît utile, par conséquent,

d'indiquer, dans un prochain article, le caractère général des sujets appropriés à chacune de ces familles.

Pour donner une idée du style des peintures chinoises sur porcelaine, nous reproduisons un vase de la collection de madame Malinet. L'inscription placée sous le pied de ce cornet, indique qu'il était employé pour les cérémonies religieuses de l'ancien district de Tching-Ling. (V. page 73.)

Sur le col, des personnages en costume de cour et chargés de sceptres honorifiques, font une offrande à la déesse Kouan-In, tandis que le développement de cette partie du vase représente la fête d'un tir à l'arc. La panse offre les scènes séparées de la vie d'un philosophe.

Décoré avec les émaux de la famille verte, ce cornet élégant, renflé vers sa partie moyenne, peut être considéré comme un des plus parfaits spécimens de la céramique officielle du Céleste-Empire.

ALBERT JACQUEMART et EDMOND LE BLANT.



CHRONIQUE VÉNITIENNE DU PASSÉ

AU RÉDACTEUR.

Pendant mon séjour à Venise, alors que lecteur assidu des archives d'État, réunies et conservées aujourd'hui dans le vieux cloître de Santa Maria dei Frari, et déchiffrant les anciennes dépêches des ambassadeurs vénitiens accrédités auprès des cours étrangères, je recherchais les bruits et les faits de la politique *du jour* au XVI[e] et au XVII[e] siècle, je fus souvent distrait par la rencontre inattendue de quelques-uns de ces menus détails qui, pour ne pas répondre directement au but de mes recherches, n'en avaient pas moins un singulier attrait.

Parfois l'ambassadeur termine sa dépêche par le récit d'une fête, d'une comédie, d'une de ces pasquinades qui étaient tant de mode alors, d'un ballet à l'italienne donnés chez Catherine de Médicis, soit au Louvre, soit en sa maison des Tuileries; parfois encore d'un tournoi, d'une belle partie de jeu de paume, d'un bris de lance sous Henri II, soit aux champs du manoir de Pierrefonds, soit dans l'allée des lices au séjour de Blois. Je n'eus garde de laisser dans l'ombre ce genre de *faits divers* si bien notés par l'ambassadeur de Venise. Vous savez combien aujourd'hui toutes les traces de ces récits de la vie des Valois sont avidement recherchées et suivies par les gourmets de l'histoire : les copier, les retenir, cela était de bonne prise, je les ai donc copiés et retenus. Souvent aussi je trouvais une note qui précisait un renseignement sur telles choses d'art d'une origine ignorée ou sur des personnages illustres qui, soit à l'aurore, soit au plein midi de leur célébrité contemporaine, jouissaient déjà du privilége d'éveiller sur leurs moindres actions les sentiments de la curiosité publique. Connaissant la valeur que le temps a donnée à de tels détails que l'ambassadeur n'écrivait peut-être qu'à titre de hors-d'œuvre, je pris soin d'en faire recueil, et, glaneur consciencieux, je les joignis aux gerbes déjà formées : de là des moissons heureuses.

Vous ouvrez aux beaux-arts une gazette instructive, élégante. Appartenir pour ma petite part, pour ma part *vénitienne*, à la rédaction de cette gazette si bien venue, être activement des vôtres dans la mesure des moyens dont l'étude et le goût des recherches me permettent d'user, m'est du plus vif plaisir, et sans tarder davantage, je veux vous ouvrir à mon tour les *memorandum* que j'ai formés de tant de dépouilles, et en

tirer les matières d'une *chronique du passé*, appuyée sur des titres dont l'authenticité ne saurait être comparée qu'à celle des actes de l'état civil. Sur cette terre de Saint-Marc, patrie qui fut si féconde, jusqu'où ne pourrait s'étendre cette chronique d'un chercheur pour la *Gazette des Beaux-Arts ?* Rappelez-vous ces précieuses fabriques de cristaux et de verreries, qui, parties de cette petite île de Murano, aujourd'hui si désolée, sont devenues l'honneur des plus belles collections et des appartements les plus somptueux ? Rappelez-vous l'orfévrerie du Rialto et sa renommée au temps où le peintre Albert Dürer travaillait à Venise. Au XVI[e] siècle, du reste, Venise n'était-elle pas le centre des commandes princières de l'Orient et de l'Occident, et chez elle l'industrie et l'art n'ont-ils pas été une seule et même chose ? Ce serait donc une longue mais attrayante et piquante besogne, que de former cette chronique du passé, en butinant çà et là dans ce monde éteint de la Venise artiste, de la Venise triomphante.

J'en viens aux faits, et je commence par ces mêmes détails menus dont je parlais plus haut, comme d'une digression heureuse dans les dépêches politiques des ambassadeurs vénitiens. L'un de ces illustrissimes, écrivant de Bruxelles, en 1559, cite l'envoi d'un portrait de Madame Élisabeth, fille de Catherine et d'Henri II au roi Philippe d'Espagne, dont elle était devenue fiancée par les traités.

M[me] Élisabeth de Valois, à en croire Brantôme qui l'avait été saluer en Espagne où elle fut reine, était fort charmante : « Sa taille était très-belle, dit-il, et plus grande que celle de toutes ses sœurs, qui la rendait fort admirable en Espagne, d'autant que les tailles hautes y sont rares et fort, pour cela, estimées. » C'est à elle que, dans l'étrange et sombre aventure de don Carlos, la tradition donne le rôle terrible de la femme-reine aimée par le fils du roi. Le portrait de cette princesse, lorsqu'elle n'était encore que jeune fille, n'a pas été sans influence sur le cours de ses destinées. Brantôme dit en effet : « Lorsque la paix fut faite entre les deux rois à Cercan, elle fut promise en mariage à don Carlos, prince des Espagnes, qui fut esté un brave et vaillant prince, et l'image de son grand-père, l'empereur Charles, s'il eût vescu. Mais le roy d'Espagne son père, venant à estre veuf par le trépas de la reine d'Angleterre sa femme, *ayant vu le portrait de M[me] Élisabeth* et la trouvant fort belle et fort à son gré, en coupa l'herbe sous le pied à son fils, et la prit pour luy, commençant cette charité par soy-mesme. » Ce n'est assurément pas du même portrait qu'il s'agit dans le document qui va suivre, car celui que l'ambassadeur annonce, fut remis à Philippe II en 1559, dans la troisième semaine de mai, par conséquent alors que son mariage avec la fille aînée du roi de France n'était plus en projet mais une convention. Toujours

est-il que les curieux de l'histoire du portrait, M. Léon de Laborde avant tous, pourraient, en s'appuyant sur la date du texte vénitien, nous renseigner d'une façon à peu près certaine touchant l'envoi notifié ainsi par l'ambassadeur dans sa dépêche du

26 mai 1559. Bruxelles.

. . . .

« Le roi très-chrétien a envoyé à ce sérénissime roi, par Marc-Antoine Sidonio, homme aussi agréable que divertissant, *piacevole e faceto,* le portrait de sa fille qui doit épouser S. M. catholique. S. M. l'a reçu avec le plus grand plaisir, et l'a fait placer aussitôt dans sa chambre à coucher, *nella camera sua dove dorme.* Ce Marc-Antoine Sidonio, avec ses plaisanteries et ses heureuses dispositions, sait merveilleusement plaire aux princes et aux seigneurs. En deux fois, il a eu du roi très-chrétien de beaux présents, mille écus comptant et une chaîne d'une valeur de cinq cents autres écus; pareillement il a été honoré à cette cour, par nombre de princes et de seigneurs. Il est maintenant chargé par S. M. très-chrétienne de faire une pompeuse comédie, *una solenne commedia*, pour laquelle on dépensera environ 25,000 écus. Ici, il a tout à fait réussi auprès de S. M. catholique, et tout le monde le trouve charmant, de telle sorte qu'avant son départ il a lieu de s'attendre à de grands présents; ce sérénissime roi a voulu de lui la promesse de venir en Espagne, lorsqu'il s'y rendrait avec sa sérénissime épouse, pour avoir aussi là-bas le plaisir de ses comédies et de tous ses autres divertissements [1]. »

C'est l'Espagne qui trouvera son compte à notre première chronique. Le second document dont nous offrons ici la fidèle traduction, est assurément d'une haute curiosité pour les amateurs; il s'agit en effet de deux tableaux de Titien, dans une circonstance *politique*.

Nous sommes en 1572, le célèbre Antonio Perez, premier secrétaire de Philippe II, est en grande faveur auprès du sombre prince qui éleva l'Escurial. Il est donc d'une bonne politique pour toute puissance étrangère, de séduire et de s'attacher un personnage de si grande influence dans un État aussi puissant que celui des Espagnes. Le seigneur Perez aime les arts, il a un goût particulier pour la peinture du Titien, et il *ferait beaucoup* (l'adroite république en est informée), pour avoir à peu de frais quelques chefs-d'œuvre du grand maître de l'école de Venise.

Or, dans une des conférences de Perez avec Leonardo Dona, ambassadeur de la république vers janvier 1572, à Madrid, le secrétaire de Philippe II, en s'informant de la santé de Titien, exprime à l'envoyé de Venise l'admiration qu'il a pour ce fier peintre et, avec les ménagements d'un

1. J'ignore tout à fait qui peut être ce Sidonio. Il faut croire qu'il était un de ces plaisants italiens (d'autant plus charmants qu'ils avaient de l'esprit à tnut faire) venus en France à la suite des guerres du roi François, et surtout au temps où Catherine de Médicis prit pied chez nous. Les Ruccellaï, les Gondi, les Rizzi, les Corso sont de cette race.

homme qui veut faire connaître ses dessins en les laissant deviner, il permet à M. l'ambassadeur de comprendre que..... Et l'ambassadeur comprend en effet si bien qu'il en écrit au conseil des Dix, lequel au reçu de la dépêche, étant réuni en son plus grand complet, vote l'ordonnance suivante :

EN NOTRE CONSEIL DES X AVEC LA *ZONTA* [1]

1571, 8 février.

Nous avons été informés par les lettres de notre ambassadeur en Espagne du désir qu'a le Perez (*il Perez*), principal secrétaire de sa majesté catholique, d'avoir quelque tableau peint de la main du Titien, *quadro di mano di Tiziano :* comme il est dans l'intérêt de nos affaires que ledit secrétaire de Sa Majesté soit satisfait (*et tornando a proposito delle cose nostre......*) ;

Nous décidons de donner commission au ministre des finances de Notre Seigneurie, de se renseigner sur le genre des tableaux qui sont en ce moment dans l'atelier du susnommé Titien, et de faire choix des deux plus beaux, l'un représentant quelque sujet religieux et l'autre quelque belle histoire, *et l'altro di qualche bella istoria.* Il devra les acheter au plus grand avantage qu'il pourra et les paiera sur le trésor de Notre Seigneurie. A la première occasion qui nous sera présentée, ces tableaux seront envoyés en Espagne au susdit ambassadeur, avec l'ordre de les offrir immédiatement au secrétaire Perez.

Et en outre, ordonnons qu'il soit promptement donné avis à notre ambassadeur que nous avons décidé d'avoir les tableaux et qu'ils seront expédiés le plus tôt possible.

Sur vingt-sept votants qu'ils étaient, ce 8 février 1571, à la séance du conseil, vingt-six votèrent pour, un seul vota contre.

Il appartient maintenant au directeur du Museo del Rey de Madrid de rechercher quels furent les deux tableaux choisis par le ministre des finances de la république de Venise dans l'atelier du sublime maître, *l'uno di divotion, l'altro di qualche bella istoria.*

De Bruxelles en 1559, sous Philippe II, nous passons à Madrid en 1629, sous Philippe IV. Alvise Mocenigo y est alors accrédité comme ambassadeur de Venise et, ainsi que je l'ai pu voir par l'examen de ses nombreuses dépêches, il a fort à faire pour répondre à toutes les instructions de police secrète que lui adressent le conseil des Dix et les inquisiteurs d'État. Jamais, en effet, comme à cette époque, ces mystérieux magistrats n'avaient eu d'occasions aussi fréquentes et aussi sérieuses d'exercer la vigilance de leurs fonctions. L'Espagne en particulier était loin d'inspirer confiance au gouvernement de Venise. Le foyer de la conjuration de 1618 contre sa propre existence, conjuration fameuse, dite d'Ossuna, était à peine éteint, et depuis lors tout Espagnol (soit qu'il vînt de l'Espagne

1. La *Zonta* signifiait la présence des quelques personnages qui, dans certaines circonstances, étaient appelés à siéger dans le Conseil et avaient droit de vote.

même ou des possessions hispano-italiennes, telles que Milan et Naples), s'approchant des terres de la sérénissime république, était signalé. Ce n'est donc qu'en se reportant au caractère des circonstances du temps, qu'on se peut expliquer pourquoi l'ambassadeur Mocenigo croit opportun d'aviser les inquisiteurs d'État du voyage en Italie de l'inoffensif *politique* don Diego Velasquez, peintre du roi.

Madrid, 28 juillet 1629.

ILLUSTRISSIMES ET EXCELLENTISSIMES MAÎTRES TRÈS-RÉVÉRÉS

Don Giovanni de Vegliella, qui à son titre de secrétaire d'État joint celui de conseiller, m'a fait savoir que, d'après la volonté du roi, le comte d'Olivarès lui a donné l'ordre de procurer des passe-ports et des lettres de recommandation à Diego Velasquez, peintre de S. M., *pitore di camera di sua maestà*. Ce peintre doit s'en aller à Milan avec le Spinola, puis il ira seul dans les autres villes d'Italie et particulièrement à Venise; il s'y arrêtera afin de voir et apprendre les choses de sa profession. Le même office a été expressément rempli auprès des nonces et de quelque autre ambassadeur encore. Quant à moi, pour répondre au désir de sa seigneurie, eu égard surtout à la commission qu'il tenait de S. M., j'ai fait le passe-port pour Diego Velasquez et lui ai donné des lettres pour Georges Contarini, fils de Marc, pour Vicenzo Grimani, fils du procurateur, ainsi que pour le Capitan de Vérone et pour mon frère, lorsqu'il visitera nos villes de terre ferme. Ce peintre est encore un jeune homme, aussi me paraît-il qu'on ne peut guère suspecter son voyage chez nous; *non può esser di sospetto questo suo passaggio costi*. Je suis convaincu seulement que pour acquérir une habileté d'autant plus grande dans sa profession, il a obtenu du roi la permission de visiter les principales villes d'Italie, afin d'y observer les choses notables de son art.

Malgré tout, comme il doit s'arrêter à Venise, ainsi que je le tiens de lui, j'ai jugé à propos, *expediente*, d'en faire le rapport à Vos Excellences, qui avec toute leur prudence pourront ordonner ce qu'il leur paraîtra convenable et opportun à l'endroit de ce personnage qui devra arriver dans notre État muni desdites lettres.

Sur ce, je baise les mains de Vos Excellences.

ALVISE MOCENIGO.

Il nous reste actuellement à rechercher dans les livres secrets de la police des inquisiteurs, les notes qui leur revenaient sur le peintre espagnol don Diego Velasquez de Silva, pendant son séjour à Venise, et si nous parvenons à retrouver les traces de cet espionnage, il nous semble que, pour la *Gazette des Beaux-Arts* comme pour l'auteur et les lecteurs de l'*Histoire des Peintres*, la découverte en sera piquante.

ARMAND BASCHET.



A M. CHARLES BLANC

DIRECTEUR DE LA « GAZETTE DES BEAUX-ARTS ».

Vous avez bien voulu, Monsieur, me confier la rédaction d'articles relatifs à la Bibliographie dans votre Revue, c'est-à dire qu'en m'engageant à tenir vos lecteurs au courant du mouvement des livres en Europe, vous me permettez de faire passer de temps en temps sous leurs yeux quelques notes semi-bibliographiques, semi-littéraires, consacrées à l'analyse des volumes les plus précieux, imprimés ou manuscrits, vénérables monuments de l'art typographique ou calligraphique, et d'y joindre parfois quelques recherches et quelques anecdoctes sur les illustres bibliophiles des temps passés, sur leurs innocentes manies et sur leurs admirables collections, les unes, hélas! à tout jamais détruites, les autres dispersées aux quatre coins du monde. Bonnes et douces études qui nous donnent presque autant de plaisir que de peine, et qui ne seront peut-être pas sans quelque intérêt pour quiconque aime à se laisser bercer aux souvenirs évoqués d'un autre âge, aux naïves traditions des temps passés.

D'un autre côté, vous me faites part du vœu généreux que vous avez formé de rester fidèle au titre que vous adoptez pour votre journal et de vous consacrer exclusivement au culte, au dogme, à l'analyse des arts plastiques, c'est-à-dire à l'*Esthétique*, puisqu'il faut l'appeler par son nom; j'applaudis de tout mon cœur à cette courageuse résolution... courageuse, par le temps de positivisme et de réalisme où nous nous traînons; j'applaudis à cette initiative héroïque, dont votre nom et vos antécédents vous faisaient une loi; entre vous et ce qui n'est pas l'art, s'élève une barrière infranchissable. Mais nous autres, pauvres bibliophiles, habitués à vivre à l'écart, loin des bruits du monde, à l'ombre des incunables, à la poussière des vieux manuscrits, sommes-nous donc aussi des artistes sans le savoir? Il faut le croire puisque l'on nous permet d'élever la voix dans cette tribune exclusivement consacrée à l'art, et cette indulgente hospitalité que vous nous accordez est si flatteuse que nous n'hésiterons pas à en user largement, dussions-nous en abuser un peu, suivant la coutume.

Ainsi donc, nous sommes des artistes! et au point de vue des beaux-arts, vous nous permettrez de vous parler de la typographie, de la reliure, des xylographies, des manuscrits, des enluminures, que sais-je? et tout au moins vous nous permettrez un peu de prolixité au nom de *la curiosité!* La curiosité, mot que vous avez tant contribué à remettre à la mode, mot bienheureux, qui figure si à propos dans la rédaction de votre titre, mot que je voudrais voir écrit, dans ces colonnes, en lettres d'or, et derrière lequel vous me trouverez toujours prêt à me retrancher, quand vous aurez à me reprocher de trop longues digressions.

La curiosité! ce mot est essentiellement du domaine de la bibliologie, il lui est presque spécial; c'est la suprême raison d'être du bibliomane : — « La curiosité, « dit le Théophraste du XVIIe siècle, n'est pas un goût pour ce qui est bon ou ce qui « est beau, mais pour ce qui est rare, unique, pour ce qu'on a et ce que les autres « n'ont pas [1]. » Ah! que cela est bien dit! que cela est et sera toujours vrai! et que vous avez bien fait d'accueillir ce mot qui dit tant de choses! La Bruyère prétend que *la curiosité* est le goût de ce qui est rare et unique! eh bien, nous travaillerons ensemble à ce que *la curiosité* devienne le goût de ce qui est beau, de ce qui est bon, et, il le faut bien, aussi de ce qui est rare : un dessin de Raphaël, qui est sans contredit la suprême beauté, est malheureusement tout aussi introuvable qu'un magot *bien drapé, bien coiffé,* d'ancien Céladon du Japon que les catalographes du XVIIIe siècle présentent comme la rareté suprême [2].

Il faut qu'un journal d'art, digne de ce nom, soit un filtre, à travers lequel tout ce qui passe s'épure : n'est-ce pas là votre but avoué, votre louable ambition? Et quand nous réussirions à prouver que toutes les miniatures qui enrichissent ou déparent les pages de ces innombrables manuscrits que nous voyons paraître et disparaître quotidiennement dans les ventes, ne sont pas de Clovio ou de Memling, que tous les émaux anciens, français ou italiens, ne sont pas de l'argentier B. Vidal ou de Léonard Limousin [3]; que tous les bijoux florentins des XVe et XVIe siècles n'ont pas été niellés par Finiguerra ou ciselés par Benvenuto; que toutes les reliures à compartiments rehaussés d'or et de couleur ne proviennent pas nécessairement des collections de Grolier ou de Maïoli; enfin qu'en bonne conscience il nous semble qu'on a tort de *mostrar lucciole per lanterne* (passez-moi cette trivialité italienne), où sera le mal, s'il vous plaît? Tout au plus quelques brocanteurs, doués d'une habileté dangereuse, auront le droit de crier : à l'assassin... et encore, ne vous effrayez pas trop de leurs colères : ils n'auront garde de se reconnaître dans nos portraits.

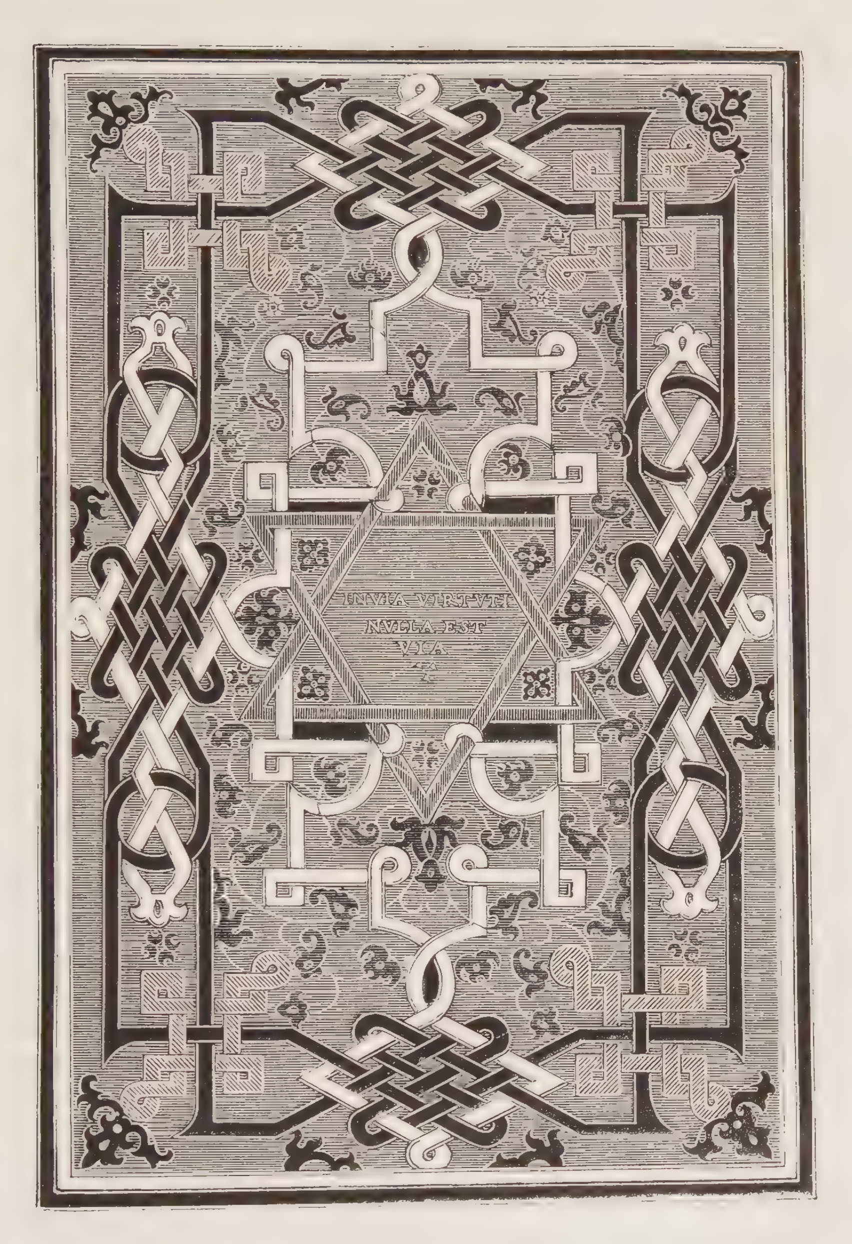
« Après le plaisir de posséder des livres, il n'y en a guère de plus doux que celui « d'en parler, » a dit Charles Nodier, avec ce charme et cette vérité d'expression qui caractérisaient son rare talent. Tous les collectionneurs le savent : il est doux de montrer ses trésors, il est doux d'en parler. Est-ce un bien grand péché que d'éprouver une légère satisfaction d'amour-propre à exciter dans l'âme d'un rival une petite crispation de dépit, à provoquer chez l'homme le plus candide, le plus bienveillant, un imperceptible mouvement de convoitise? — « Qu'avez-vous là, dans « ce coin? — Oh! moins que rien, faites-vous avec négligence, un in-12!... passable, « mais qui n'est pas digne de l'attention d'un homme comme vous, qui possédez toutes « les richesses de la terre..., etc. » Et vous exhibez sournoisement, avec négligence, un livre unique, un exemplaire *sans si* [4], une édition introuvable, inconnue, qui vous a coûté les yeux de la tête. Quelle douce impression vous ressentez, n'est-ce pas, quand vous voyez le regard de *votre ami* s'allumer du feu de l'envie! Voilà les joies du métier, presque aussi douces que celles des *trouvailles.*

1. *Caractère de La Bruyère.* Paris, Est. Michallet, M. DC. XCVI (1696), neuvième édition, la dernière publiée du vivant de l'auteur et la meilleure de toutes, p. 105.

2. Vente de M. Randon de Boisset. Paris, 1777. In-12.

3. François Ier nommait ainsi cet habile artiste pour le distinguer du grand Léonard de Vinci.

4. Nodier appelait ainsi les livres parfaits, ceux auxquels le critique le plus minutieux ne pouvait reprocher la plus légère imperfection.



RELIURE D'UN EXEMPLAIRE DE PLINE (BASLE IN-FOLIO, 1545)
AYANT APPARTENU A LOUIS DE SAINCTE-MAURE

Il y a quelques années à peine, ce mot existait encore dans le vocabulaire de la bibliomanie : en cherchant bien, on trouvait toujours, ou du moins souvent; en fouillant, en furetant, en absorbant la vénérable poussière des bouquins, sur les étalages des quais, dans les arrière-boutiques de la province, dans les greniers de l'étranger, il était bien extraordinaire qu'on ne fût pas largement rémunéré de ses peines, de ses fatigues; et quels transports, quand, après des journées entières de fouilles souvent bien pénibles et jusque-là infructueuses, on mettait la main sur une rareté, sur un bon elzevir broché, sur une reliure du bon siècle, sur un beau gothique français! et quelle émotion concentrée, quand, négligemment, on demandait au propriétaire le prix de ce *bouquin*, qu'on lui montrait d'un air d'indifférence affectée! Il faut avoir passé par là! Hélas! ce beau temps n'est plus : tout est fouillé, retourné, secoué, épluché, de la cave au grenier, du pôle nord au pôle sud : on ne trouve plus sur les quais que des boîtes à deux sous, où de misérables livres, qui sont là gisants, semblent attendre avec résignation l'instant du grand voyage chez le marchand de tabac et de la métamorphose en cornets. Je pourrais vous raconter les odyssées de fureteurs intrépides, forcenés, infatigables, qui, depuis de longues années, passent chaque jour plusieurs heures à cette chasse émouvante, et que l'on voit maintenant revenir tous les soirs au logis, l'oreille basse, les poches vides, ayant fait buisson creux : trop de chasseurs, point de gibier!

Le prix des livres rares, et même celui des livres simplement *curieux*, est devenu si exorbitant, qu'il faut être au moins trois ou quatre fois millionnaire pour se permettre la plus minime acquisition dans ces ventes de riches collections, auxquelles nous assistons depuis quelques années et qui se succèdent avec une désolante rapidité. Un bordereau n'attend pas l'autre. C'étaient, il y a trois ans à peine, les ventes de Bure, Coste, Armand Bertin; puis l'admirable collection Renouard, nom cher aux bibliophiles; puis celle de M. Walckenaer, de M. Ch. Giraud, de M. Parison et de vingt autres; et non content de ces grands désastres, les libraires, trouvant probablement que nous ne nous ruinons pas assez vite, se mettent à lancer, de par le monde, des catalogues à prix marqués, auxquels il nous faut, bon gré, mal gré, faire honneur (perpétuelles lettres de change tirées à vue sur nos passions mignonnes!), à l'instar des grands bibliopoles anglais, les Thorpe, les Payne et Foss, les Bone, etc., dont les prix, qui nous paraissaient si exagérés il y a dix ans, sont aujourd'hui laissés bien loin en arrière.

Parmi les grands noms de ces collectionneurs dont nous aimerons à vous entretenir, brillent au premier rang, d'un éclat incontesté, ceux de Mathias Corvin, roi de Hongrie, de Jean Grolier, d'Honoré d'Urfé, de Jacques-Auguste de Thou. Laissez-moi vous dire quelques mots en passant du célèbre bibliophile lyonnais, que je nomme ici le second, pour suivre l'ordre chronologique, en attendant l'impression du curieux travail que notre collaborateur, M. Leroux de Lincy, prépare sur cet homme éminent à tant d'égards.

Jean Grolier, seigneur d'Aguisy, naquit à Lyon en 1479; son père, Estienne Grolier, gentilhomme ordinaire du duc d'Orléans, d'une noble famille originaire d'Italie, et depuis longtemps fixée en France, lui fit donner une éducation libérale. Lyon était alors la ville des études littéraires et scientifiques; Grolier fut peut-être le condisciple du premier des Estienne; il fut peut-être aussi le protecteur du malheureux Estienne Dolet. Lors des guerres d'Italie, sous Louis XII et François I[er], il fut trésorier de l'armée française et conseiller du roi dans le Milanais : c'était la grande

époque, l'explosion de la renaissance des arts et des lettres. Grolier s'associe énergiquement à ce grand mouvement de l'intelligence : dévoué aux arts et aux artistes, il doit à son immense fortune, à son caractère expansif, aux généreux sentiments qui l'animent, d'avoir pour amis des hommes qui marquent excellemment dans cette grande rénovation : les Aldes le vénèrent comme un *patron;* Guillaume Budée lui dédie son livre *de Asse*, imprimé *sumptibus Grolierii;* Gaforius, son grand ouvrage sur la musique, imprimé à Milan en 1518, dans lequel sont intercalés des vers latins en son honneur, où Grolier se trouve qualifié d'*eminens musarum cultor;* L. Cœlius Rhodiginus lui dédie son livre des *Lectiones antiquæ*, imprimé en 1516 chez les Aldes; et Marc Musurus lui adresse la Préface de la grammaire grecque d'Alde Manuce, imprimée à Venise en 1515. Incontestablement, ce fut le Français le plus universellement estimé et goûté du peuple conquis, pendant la période d'envahissement.

De retour en France, il y exerça les lucratives fonctions de trésorier général : sa grande opulence lui fit de nombreux ennemis qui l'attaquèrent avec fureur; ses places, sa vie, son honneur même furent menacés; un de ses plus illustres amis, Christophe de Thou, le président au Parlement, le défendit avec une chaleur et un talent qui parvinrent à conjurer l'orage et triomphèrent des jalousies et des inimitiés.

C'est à peu près là tout ce que nous savons de Jean Grolier; quant à ses deux mariages, au fils naturel qu'il eut en Italie, fils que les papes, dont il fut le serviteur, appelèrent Grolierus, par un sentiment de haute convenance; quant aux mille événements qui agitèrent la longue vie de cet homme illustre, nous nous permettons de renvoyer nos lecteurs à la terre promise, c'est-à-dire au livre de M. Leroux de Lincy.

Grolier mourut à Paris, le 22 octobre 1565, à l'âge de 86 ans, en l'hôtel de Lyon, près la porte de Bucy, *duquel hostel il avoit faict bastir la maison qui est sur la grande rue*[1]; il fut enterré à Saint-Germain des Prés, devant le maître-autel. Aux pieds de son effigie était gravée cette inscription :

Joanni Grolierio, Insubriæ dudum, Galliæ nuper Quæstori castiss. fideliss. integer. V.C. virtutum omnium Litterarum cum primis, et venerandæ antiquitatis amantiss. observantiss. studiosiss., Anna et Iacobella[2] *filiæ, Anthonius et Petrus nepotes parenti cariss. MMM. PP. vixit annos LXXXVI. obiit XI Kal. novemb.*

Quelques années à peine avaient passé sur cette tombe, quand on vint ensevelir à côté, Pierre Danès (N. 1497. M. 1577.), l'élève du vieil ami de Grolier, Guillaume Budée, évêque, précepteur du Dauphin, ambassadeur, helléniste, que sais-je! ces deux hommes, qui s'étaient tant de fois coudoyés dans la vie, le hasard les réunit dans un éternel repos.

Jean Grolier portait d'azur à trois besants d'or, surmontés chacun d'une étoile de même métal : ces armoiries se voient quelquefois appliquées dans l'intérieur de quelques-uns de ses livres; sa devise parlante était un *groseillier* avec ces mots : NEC HERBA NEC ARBOR.

Ce fut pendant son long séjour en Italie, à cette admirable époque, que Grolier contracta le goût passionné qu'il conserva jusqu'à la mort pour les beaux-arts, les belles-lettres et surtout les beaux livres. Par suite de l'étroite amitié qui l'unit aux Aldes, la plus illustre famille d'imprimeurs qui peut-être ait jamais existé, sans en

1. Du Breul, *Antiq. de Paris*, p. 310.
2. *Iacobella* ou *Isabella?*

excepter celle des Estienne, il enrichit particulièrement sa collection des plus admirables spécimens sortis de leurs presses vénérables, et presque toujours, prenant de chaque ouvrage important plusieurs exemplaires, il les faisait tirer exceptionnellement sur grand papier ou même sur vélin.

Il était d'usage, au XVIe siècle, de placer les livres non debout, mais reposant sur le plat, dans les tablettes du corps de bibliothèque, ce qui s'explique par le petit nombre d'ouvrages qui composaient alors les collections : fidèle à ce principe, l'illustre bibliophile fait imprimer d'un côté le titre de l'ouvrage, avec ces mots au bas, en lettres d'or :

IO. GROLIERII ET AMICORVM.

Et de l'autre côté sa devise, tirée du Psalmiste :

PORTIO MEA, DOMINE, SIT IN TERRA VIVENTIVM.

Il est bien rare que son nom se trouve gravé sur le dos du volume; nous n'avons constaté cette particularité que deux fois.

La bibliothèque nombreuse, qu'avait formée avec tant d'amour cet ardent bibliophile, resta dans l'hôtel de Vic[1] à Paris jusqu'en 1675; elle fut alors vendue et dispersée : malheureusement, le catalogue n'en fut pas imprimé ; on suit à grand'peine les traces de trois ou quatre cents volumes en provenant, qui se trouvent éparpillés aux quatre coins du globe, et dont le prix devient tous les jours plus exorbitant.

Ces grands prix sont-ils au moins justifiés? Jusqu'à un certain point, oui : Grolier, nous l'avons dit, était un bibliophile ardent et passionné, et vous le savez, à tous les âges, on éprouve des jouissances infinies à orner ce que l'on aime; jamais ce vieil adage ne fut mieux justifié. Grolier faisait ordinairement relier ses beaux livres en excellent maroquin vert, noir ou citron, ou en veau fauve d'une qualité supérieure, très-rarement en vélin ; sur les plats, sur le dos, parfois même sur la tranche, sont dessinés, en or et en couleurs, de délicieux ornements, des filets, des fers entrelacés avec le goût le plus parfait : les moyens d'exécution n'étaient certes pas alors ce qu'ils sont devenus depuis; mais si les compartiments ne sont pas toujours dessinés avec régularité, si les fers ne sont pas gravés avec une netteté suffisante, en revanche le goût en est toujours sobre et pur, l'invention charmante; c'est le style décoratif italien de la plus belle époque, et nos artistes modernes sont heureux de se servir de ces types comme des plus excellents modèles.

Notre bibliophile était en même temps le plus illustre peut-être des numismates du XVIe siècle; son riche cabinet devait être vendu à Rome par ordre de ses héritiers ; déjà ce cabinet avait été transporté à Marseille pour y être embarqué, quand le roi Charles IX, heureusement prévenu à temps, *commanda que l'on eust à faire rapporter ce cabinet pour estre joint auec le sien, faisant payer la valeur aux héritiers d'iceluy Grolier*[2], NE TANTO THESAURO GALLIA DEFRAUDARETUR, dit le docte président de Thou dans son immortel ouvrage. Vous voyez que ce bon roi Charles IX, qui eut ses petites faiblesses, était au moins, comme tous les Valois, un digne appréciateur de l'art et de la curiosité.

1. Cet hôtel, qui appartenait à Grolier, était situé rue Saint-Martin, vis-à-vis la rue de Montmorency.

2. Le P. Jacob, *Traicté des plus belles bibliothèques*, Paris, 1644, p. 475.

Exmo mons^or mio poy li debiti recomandationi ī sua bona gratia quāto posso me recomando dio sa quāto dispiacer et dolor ho donare a v Ex^ra il fastidio ch li dono ma lo honor me morde et la necessita grande ī la q^le me trono me forza donarli fastidio meta nostra prego v Ex^ra me habia per esensato et la supp^co me faza gra como e suo solito far per me suo seruitor et ꝯ nō ha stabilita de posser niuer et a v Ex^ra torno a recomandarme ī fiorenza ali vīj de iulio

.d. v Ex^ra

humi^mo et obedien^mo fiutore raphaello

A l'imitation de Grolier, quelques amateurs contemporains se plurent à faire couvrir leurs livres d'éclatantes reliures, dont le goût n'est peut-être pas toujours aussi inattaquable : Thomas Maïoli, le Flamand Marc Lauryn, François Ier, Henri II et Catherine de Médicis, enfin Louis de Saincte-Maure, méritent d'être cités tout de suite après le chef de l'école. Le dernier nommé est peut-être le moins connu; mais ses reliures, d'une excessive rareté, sont remarquables par une richesse d'ornementation qui n'a jamais été surpassée : nous en donnons ici un spécimen que M. Solar a bien voulu extraire, pour votre journal, des rayons de sa splendide collection, et je suis convaincu que tous les amateurs lui sauront gré de sa complaisance, en admirant cette belle reliure, d'un style si élégant, d'un goût si pur.

Louys de Sainte-Maure, marquis de Nesle et comte de Joigny, chevalier de l'ordre du roi, fut donné en otage, en 1559, à la reine Élisabeth d'Angleterre, et mourut le 9 septembre 1572 (le 9 novembre, d'après Moréri) à Paris, d'où son corps fut transporté et enseveli à Nesle [1]. La magnifique reliure dont nous avons donné plus haut la réduction, recouvre un exemplaire de Pline, imprimé chez Froben, à Basle, en 1545, grand in-folio. Ce beau livre est, ainsi que la reliure, de la plus étonnante conservation.

Mais je m'aperçois que je ne voulais dire que quelques mots sur notre vieil ami Grolier, et que je me suis tout doucement laissé entraîner au courant de la plume.

Il est cependant une autre branche de la *curiosité*, que je compte bien ne pas négliger, et qui, je l'espère, sera de quelque intérêt pour vos lecteurs : c'est, Monsieur, l'*autographie*. Voilà encore une riche mine à exploiter, et nous avons heureusement en France et en Angleterre quelques opulents collectionneurs, dont la gracieuse complaisance est inépuisable, et qui veulent bien nous permettre de fouiller jusqu'à l'indiscrétion dans leurs trésors. Je citerai en première ligne M. Ch....., qui possède incontestablement une des plus belles collections d'autographes connues, et qui a bien voulu me donner, pour votre premier numéro, cette lettre inédite de Raphaël... *ab Iove principium!* dont nous publions le fac-simile.

Faut-il essayer d'en donner une traduction aussi littérale que possible? Essayons :
« Mon très-excellent Seigneur, après toutes les obligations que je vous dois, je me
« recommande de toutes mes forces à vos bonnes grâces; Dieu sait combien j'ai de
« déplaisir à causer tant d'ennuis à V. E., mais l'honneur me mord au cœur, et la néces-
« sité grande en laquelle je me trouve me force cette fois encore de vous donner cette
« fatigue. Je prie V. E. de m'avoir pour excusé et la conjure de faire ce qu'elle a déjà
« fait si souvent; c'est que son serviteur et esclave soit assuré de pouvoir vivre. J'en
« reviens à me recommander à V. E.

« A Florence le 8 juillet.

De V. E. le très-humble et très-obéissant serviteur,

« RAPHAEL. »

Il est bien dur d'avoir à placer son humble signature aussi près de cet illustre nom, mais ici finit mon article.

P. Deschamps.

1. Voy. Moréri, édit. de 1759, tome 9, p. 656.

CORRESPONDANCE PARTICULIÈRE

DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Florence, 5 janvier 1859.

M. Emiliani Giudici, bien connu en Italie par son beau livre *Storia della letteratura italiana*, sera notre correspondant à Florence. S'il se laisse entraîner quelquefois par son patriotisme en fait d'art, M. Giudici le soutient du moins par de savantes et vives raisons.

Je ne me rappelle plus bien, Monsieur, lequel de vos journaux, rendant compte de l'Exposition universelle de Paris, et parlant de la Toscane, écrivait : Florence, autrefois la cité des artistes, n'est plus aujourd'hui que la ville des bouquetières, *la città delle Floraje;* ce qui veut dire que dans la partie d'Orgagna, de Donatello, de Léonard et de Michel-Ange, il n'existe de nos jours personne qui cultive l'art avec quelque distinction. Vous conviendrez avec moi qu'une pareille sentence est faite pour soulever la colère de tout ce qui tient une plume; aussi, l'antithèse du journaliste français n'est-elle pas restée sans protestation. Malheureusement, la riposte ne valait guère mieux que l'attaque, et ce n'a été de part et d'autre qu'une escarmouche de paroles désobligeantes. Je sais que, dans la république des lettres, on ne devrait se livrer bataille qu'avec des armes courtoises, pour la défense de la vérité, et je ne crains pas d'affirmer que, dans cette querelle, chacun des combattants a eu un peu tort et un peu raison. Le journaliste français avait raison, puisque la Toscane, à l'Exposition universelle, faisait, il faut en convenir, assez triste figure; il avait tort, parce qu'au lieu de chercher les vraies causes de cette pénurie, il a voulu s'en faire un argument irréfutable pour juger en dernier ressort de l'état des beaux-arts dans notre pays. Le journaliste toscan a eu raison, lui aussi, de repousser avec indignation un mépris si lestement formulé; mais il a eu tort, parce qu'au lieu d'exposer des faits, il a ressuscité des déclamations surannées, désormais fastidieuses et ridicules. Pour mettre en lumière la vérité, il suffisait de citer les noms et les œuvres de nos artistes vivants, et d'esquisser en quelques traits l'histoire de notre art contemporain. De cette manière, l'étranger aurait avoué sans peine que la Toscane, et particulièrement Florence, bien qu'elle ne puisse pas aujourd'hui se faire gloire d'artistes aussi grands que ceux qui illustrèrent les siècles passés, depuis Giotto jusqu'à André del Sarte, est cependant toujours la terre du génie; que l'art y germe et y croît vigoureusement encore, et qu'à celui qui visite notre belle cité, nous pouvons présenter des artistes de premier ordre, lesquels, se ressentant de la condition morale et politique du pays, ont le malheur de fleurir dans l'obscurité, et le plus souvent de s'éteindre sans que leur nom même ait franchi les Alpes !

C'est pour cela, Monsieur, que j'ai accepté, avec le plus vif plaisir, l'invitation que vous êtes venu me faire à Florence, d'écrire dans un journal qui, comme le vôtre, se propose d'étudier sérieusement l'art contemporain. Persuadé que pour connaître le véritable état de la peinture et de la statuaire en Toscane, il n'est pas besoin de tenir compte des expositions publiques (dans une autre lettre je vous en dirai la raison), je convierai vos lecteurs à visiter les ateliers de nos maîtres, et je leur dirai : Venez; si mille obstacles empêchent l'artiste italien de se faire une renommée, allons chercher le génie et le talent dans leur retraite solitaire; et nos bienveillantes paroles seront pour lui un encouragement, le seul, hélas! qui le consolera peut-être des disgrâces de la fortune.

Je me mets donc à l'œuvre, et en promettant de remplir mon devoir de critique, je ne crains pas de dire que je le ferai, pour me servir des grandes paroles de Tacite, *sine irâ et studio*.

Je commencerai par Lorenzo Bartolini, que, d'un consentement unanime, l'Italie et même l'Europe entière ont salué comme le prince de la sculpture moderne; et certes, Bartolini est un statuaire d'une importance telle qu'on ne pourra jamais exactement apprécier le rôle qu'il a joué dans l'histoire de l'art, pendant la première moitié de ce siècle, sans décrire en quelques mots l'époque où il a vécu.

Les plus grands maîtres de la peinture et de la sculpture, il y a cinquante ans, passaient pour être le Français Louis David et le Vénitien Canova. Tous deux en étaient venus à personnifier certaines idées de réforme radicale, formulées et soutenues par quelques grands esprits de la génération précédente. Le XVIIIe siècle, dans le but de refaire le monde moral et politique, réclamait en outre la réforme des lettres et des arts. Les critiques déclarèrent la guerre au *maniérisme* qui régnait depuis deux siècles et demi dans les écoles. Or, comme l'instinct naturel de l'esprit humain le porte à faire revivre les choses détruites, ces illustres réformateurs, sûrs de leur victoire et rêvant pour le beau absolu une forme donnée, forcèrent les talents naissants à diriger leurs yeux vers l'art antique et à s'absorber dans cette contemplation. Ils parvinrent à écraser ce que David appelait si vivement *la queue du Bernin*. Mais, comme il arrive dans tous les conflits, l'ivresse d'un triomphe qu'ils voulaient perpétuer, leur fit dépasser le but. Le bel art grec, cette merveille de tous les âges, fut proclamé l'idéal de la perfection. Aux jeunes artistes on imposa rigoureusement l'obligation d'imiter les œuvres des maîtres grecs et de mépriser celles des modernes. Par excès de zèle, les philosophes de l'art répandirent à pleines mains le mépris et les imprécations sur les noms vénérés de ceux que l'Italie, au sortir de la nuit du moyen âge, avait considérés comme les restaurateurs de l'art. Ce Milizia, qui fut le plus violent, le plus audacieux des prédicants de l'hellénisme, écoutez un peu ce qu'il écrivait dans une de ses brochures, alors si retentissante, aujourd'hui si parfaitement oubliée (*Arte di vedere*) : « Pendant une bonne douzaine de siècles, depuis Constantin jusqu'à « Raphaël, le genre humain a tout vu en barbare. Ici j'entends crier une foule de « Toscans, Cimabue, Taffi, Gaddi, Giotto, Margaritone : Nous avons bien vu. — « Nous avons mieux vu, nous autres, disent en élevant la voix, Buffalmacco, Orgagna, « Duccio, Starnina, Bicci, Baccio, Robbia. — Mieux, mais bien mieux, nous autres, « hurlent Massaccio, Uccello, Castagno, Pisello, Cecca, Botticelli, Pollajuolo, Verrocchio, Signorelli. Je suis divin, dit en bondissant Michel-Ange, et je communique « ma divinité à Vinci, à Sarto, et particulièrement à Vasari, à la condition expresse « que ce dernier fasse l'entomologie pittoresque et très-intéressante de l'Étrurie, pour

Prix de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS à l'Étranger

SERVICE DIRECT PAR LA POSTE.

Angleterre	56 fr.	États-Unis du Nord	54 fr.
Australie	64	Gorée	54
Bade	54	Grèce	53
Bavière	54	La Guadeloupe	54
Belgique	54	Malte	56
Brésil	64	Mexique	84
Bolivie	84	Nouvelle-Grenade	84
Californie	84	Pays-Bas	56
Canada	64	Pérou	84
Chili	84	Portugal	64
Chine	64	Prusse	56
Cuba	64	Sardaigne	60
Dardanelles	56	Saxe	58
Deux-Siciles	62	Smyrne	56
Égypte (Alexandrie)	56	Suède	58
Espagne	56	Suisse	56
États-Romains	76	Turquie d'Europe	56
États-Unis du Centre	64	— d'Asie	56

MODE DE PUBLICATION

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ, paraît deux fois par mois : le 1er et le 15. Chaque numéro est composé au moins de 4 feuilles in-8°, sur papier grand aigle (64 pages); il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y seront décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maître, nielles, médailles, vases grecs, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfévrerie, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 24 livraisons de l'année formeront quatre beaux volumes de près de 400 pages.

PRIX DE L'ABONNEMENT

Par an.	40 fr.
Six mois.	20 fr.
Trois mois.	10 fr.

Pour les Départements : un an, 44 fr.; six mois, 22 fr.; trois mois, 11 fr.

Frais de poste en sus pour l'Étranger

PRIX DE LA LIVRAISON : 2 FRANCS

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre, dans certains cas, tirées sur Chine, et coloriées. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 francs.

ON S'ABONNE

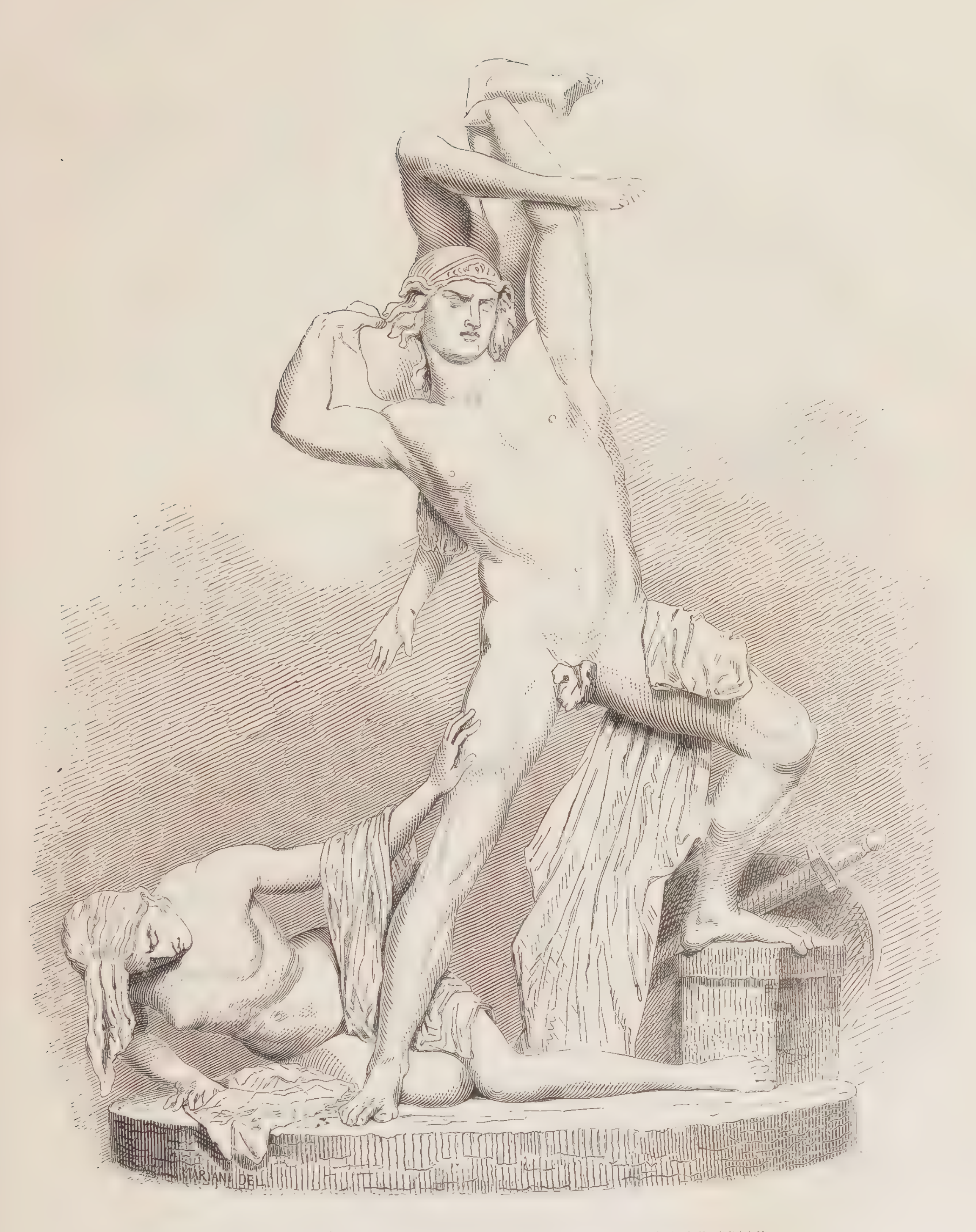
CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

ou en envoyant *franco* un bon sur la poste

adressé au Directeur-gérant de la **GAZETTE DES BEAUX-ARTS,**

RUE LAFFITTE, 44

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7.



PYRRHUS PRÉCIPITE ASTYANAX DU HAUT DE LA TOUR DE PRIAM

(Groupe en marbre de Gaetolan)

« servir éternellement à l'instruction du monde entier dans tous les arts du dessin. « Raphaël sourit, comme Newton devant les philosophes ses prédécesseurs. Mengs « sourit également; pour devenir peintre il étudie la beauté de l'expression dans Ra- « phaël, du clair-obscur et de la grâce dans Corrége, du coloris dans Titien; il cherche « le beau idéal dans l'antique, et il devient ainsi un homme supérieur. Il faudra donc « marcher sur ses traces... »

Ainsi, avec de si grands blasphèmes dits en si peu de lignes, Milizia, que nos bons doyens (*nostri vecchi*) invoquent sans cesse comme la suprême autorité en matière d'art, principalement lorsqu'il s'agit d'architecture, effaçait du livre de l'histoire les noms de tant de maîtres célèbres, comme indignes d'un souvenir honorable, et retranchait des annales de l'art la période à laquelle ils ont appartenu, c'est-à-dire celle qui fut, sinon la plus belle, du moins la plus originale. Aujourd'hui, avec de pareilles intempérances de langage et de jugement, on serait envoyé aux petites maisons. Mais alors c'étaient des expédients nécessaires pour émouvoir les esprits et les encourager à entrer franchement dans la bonne voie, la seule bonne. Les docteurs abondaient, et les systèmes. Cependant tout cela n'aurait produit aucun effet sans l'irrésistible pouvoir de l'exemple. Mengs, malgré son immense réputation, n'avait pas assez de génie pour mener la réforme. Plus tard votre David fut le régénérateur de la peinture, comme notre Canova le fut de la statuaire. Tous deux avaient de rares qualités d'esprit; mais ce serait une grave erreur que de placer le peintre français au-dessus du sculpteur italien; celui-ci ne connaissait pas encore les nouvelles doctrines, qu'il en montrait déjà les caractères dans les premiers travaux de sa jeunesse. La réforme triomphante avait atteint le but principal de ses efforts, qui consistait à détruire radicalement le maniérisme des sectateurs du Bernin (*berninesco*); mais comme un peuple insurgé qui, à ses luttes heureuses, ne gagne souvent autre chose qu'une nouvelle forme d'esclavage, l'art secoua le joug de ses corrupteurs modernes pour subir la tyrannie des modèles antiques; il cessa d'être le serviteur bafoué de Pietre de Cortone et du Bernin, mais il fut le très-humble vassal des maîtres de l'ancienne Grèce et de Rome. Ainsi tombaient les chaînes des bras du génie; mais on ne lui prêtait point des ailes pour s'envoler librement et se déployer dans les espaces infinis de la nature; et c'est pourtant dans la nature seule, et dans son âme, que le génie peut trouver de nouvelles conceptions, et des formes nouvelles pour les revêtir.

Au temps où Lorenzo Bartolini, frêle adolescent, né dans la plus humble condition, luttait contre la pauvreté et contre une volonté de fer, la volonté de son père, David et Canova touchaient à la cime de leur gloire. Bartolini, réduit à gagner du pain en consumant ses facultés dans les labeurs ingrats du praticien, chez un *alabastrajo*, avait pris cependant les premières notions de l'art véritable sur quelques dessins de Flaxmann, et il mourait du désir d'aller à Paris. A la suite de nombreuses et étranges vicissitudes, qui pourraient fournir matière à un roman plein d'intérêt, il réussit à venir dans cette immense métropole. Là se rencontraient les hommes les plus éminents d'un vaste empire; c'était là, supposait-on, que l'homme de génie pouvait trouver, avec les moyens de se développer, une récompense proportionnée à ses mérites. Au moment où la fortune semblait sourire au jeune Toscan, et lui promettait un avenir d'aisance et de gloire, elle lui devint soudainement contraire; il se trouva seul, entièrement privé de ressources, éloigné de son pays natal. Il se battit corps à corps avec la cruelle déesse, et il la dompta; il revint en Italie avec le titre

de professeur à Carrare. A la chute de l'Empire, ses jours furent mis en péril. De nouveau malheureux, il s'enfuit à Florence; et lui qui avait sculpté le bas-relief de la bataille d'Austerlitz pour la colonne Vendôme, il se trouva forcé, pour ne pas mendier, de reprendre obscurément son ancien métier de *garzone*. Mais cela ne dura pas longtemps; le professeur, caché sous l'habit du praticien, chez un marchand d'albâtre, recevait des commandes plus sérieuses de quelques étrangers. A la requête d'un Français, il sculpta *l'Ammostatore* (le vendangeur qui foule les raisins), statue d'une exquise beauté. C'est alors que commence véritablement la gloire de Lorenzo Bartolini. Et même, si nous voulons être justes, c'est le premier acte de la révolution opérée dans les arts quelques années après, et propagée depuis dans toute l'Europe. Voici comment.

Les professeurs d'alors, qui n'étaient pas fâchés de faire une malice à Canova, à l'apparition de la statue de Bartolini, manifestèrent un vif étonnement; toutefois quelque fidèles qu'ils fussent aux routines d'école, ils n'étaient pas assez aveugles pour ne pas voir comment, dans l'esprit de l'artiste, était née l'idée d'une voie nouvelle conduisant à des régions pleines de merveilles. Au lieu de reproduire le Bacchus habituel avec les emblèmes ordinaires du paganisme, au lieu de s'inspirer des formes antiques pour exprimer un sentiment moderne, Bartolini avait regardé, parmi les fresques du Campo Santo de Pise, cette glorieuse figure par laquelle Benozzo Gozzoli, traitant l'histoire de Noé, a représenté, d'une manière si imprévue, l'invention du vin. Or, si l'on avait conseillé à l'un des sculpteurs alors en renom, de traduire en marbre la conception du peintre quatre-centiste (*quattro-centista*), le sculpteur aurait répondu par un sourire de compassion et de moquerie. Néanmoins, artistes et amateurs, en applaudissant Bartolini, furent obligés de convenir qu'il avait repris l'art au point où l'avait laissé Donatello. Tel est le grand fait qu'aucun historien de l'art contemporain ne pourra passer sous silence sans être injuste envers Bartolini, et sous peine de ne pas comprendre les véritables causes qui produisirent parmi nous la révolution dont j'ai parlé.

Depuis *l'Ammostatore* jusqu'à *l'Astianatte*, qui est le dernier et peut-être le plus grandiose des ouvrages de Bartolini, c'est une marche continuelle et soutenue du bien vers le mieux, du mieux vers le parfait. Quelle grâce d'ensemble, quelle vénusté de formes dans *la Nymphe de l'Arno!* Que de passion, combien d'attraits suaves et immatériels dans *la Charité institutrice!* Quelle fière beauté, quelle vie dans *l'Amazone* qui, d'enthousiasme, semble arracher les cordes de sa lyre, en chantant les louanges du guerrier dont elle décore le tombeau! Comme elle est profonde, la douleur de *la Nymphe mordue par un scorpion*, ravissante figure dont il est facile de saisir l'allégorie! Que d'animation, quelle volupté dans *la Bacchante*, qui, après s'être abandonnée aux bruyantes fureurs de la joie, se couche, frémissante encore, pour goûter une volupté dernière, celle du repos. Une de ses mains tient le cymbalum, elle appuie l'autre sur son cœur que paraît soulever un ressouvenir d'amour. Cette statue, d'un contour si harmonieux, de formes si heureusement choisies, et à laquelle ont été prodiguées toutes les caresses du ciseau, excita, lorsqu'elle fut exposée en public, une admiration universelle, et pour un moment l'artiste triompha des médiocrités qui lui avaient encore déclaré la guerre.

Vous le pensez bien, Monsieur, je n'ai pas l'intention de vous décrire toutes les œuvres de Bartolini, dont les modèles existent, en nombre incroyable, dans son atelier; le cadre d'une lettre ne me le permet pas. Mais comment me résoudre à ne pas vous

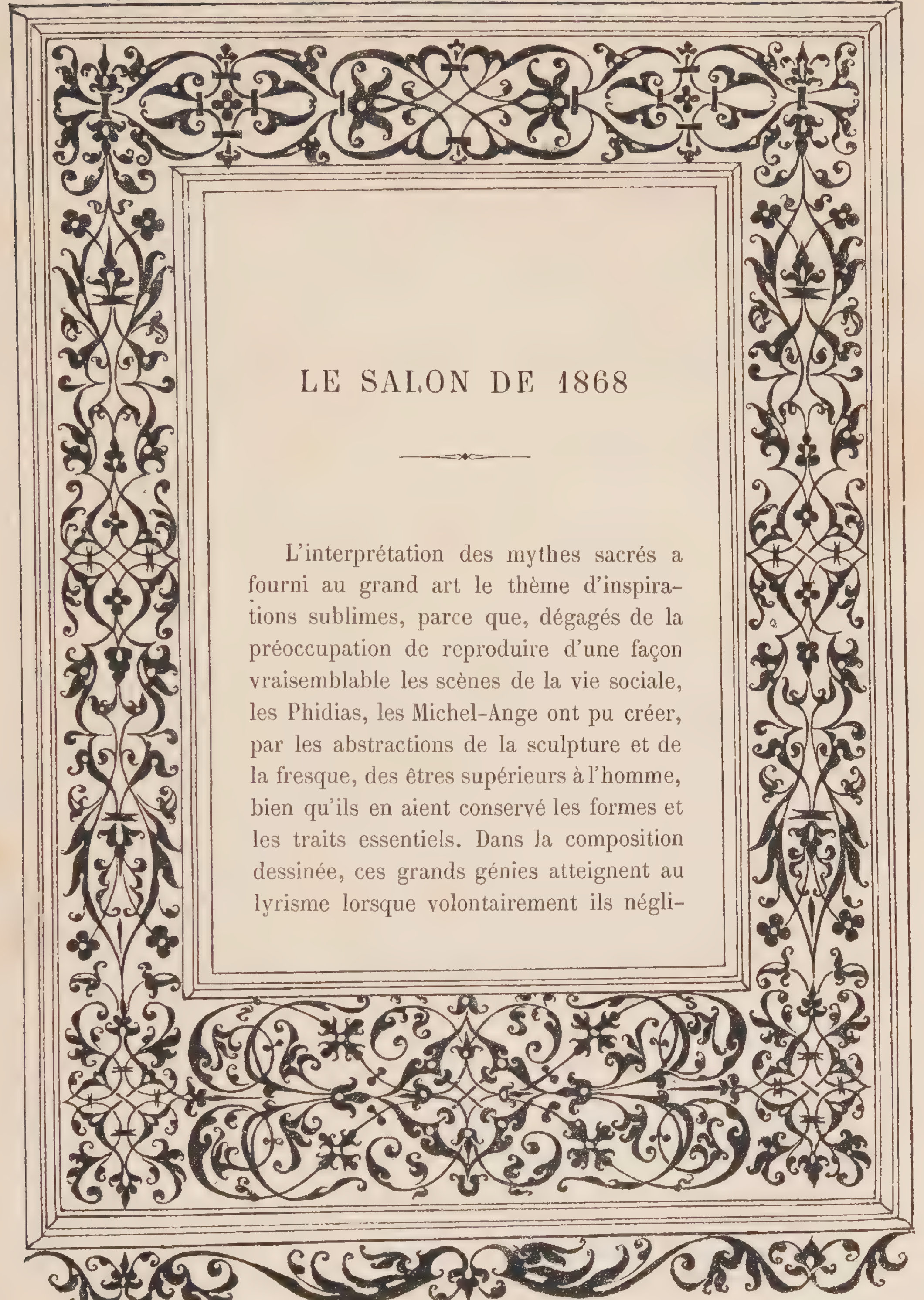
nommer *la Foi en Dieu*, qui peut-être est le morceau le plus populaire du maître, et qui, copiée, recopiée, réduite sous toutes les dimensions, en marbre, en bronze, en plâtre, a fait depuis quelques années le tour du monde? L'esthétique, raisonnant sur l'art de l'antiquité, avait émis cette observation délicate que, dans la nature idéalisée, le nu n'offense pas la pudeur. La Vénus de Médicis, par exemple, ne fera jamais baisser les yeux d'une pudique jeune fille. La surhumaine beauté des formes, sans émouvoir les sens du spectateur, va droit à son âme, et lui procure une joie ineffable. Dans *la Foi en Dieu*, Bartolini, ayant à exprimer une idée chrétienne, fit un pas de plus. Le sentiment qui se dégage de cette attitude résignée, de cette confiance en la divine bonté, donne au visage de la jeune fille un je ne sais quoi d'angélique; et sans le secours des symboles, sans la sévère rigidité, la crudité, pourrait-on dire, des contemporains de Donatello, qui toujours sacrifiaient à l'austérité des pensers religieux les formes esthétiques, il éveille dans l'âme une émotion vive qui tient à la fois de la religion et de l'art.

Mais toutes ensemble, les productions que nous avons mentionnées, et dont chacune serait un titre impérissable pour un grand artiste, ne peuvent se comparer au groupe représentant *Pyrrhus qui, du haut de la tour de Priam, précipite Astyanax, fils d'Hector*, sujet tiré du poëme de Quintus Calaber sur la guerre de Troie. Le farouche guerrier tient serrés dans ses poings vigoureux un bras et un pied de l'enfant, et il le soulève avec l'élan de qui voudrait lancer au loin un fragment de rocher. L'infortuné Astyanax, les mains convulsivement tendues, semble chercher, dans son désespoir, à se cramponner à l'air même dans lequel il se débat. Vaincue par une immense douleur, après de violents efforts et les plus déchirantes prières, Andromaque, à demi morte, est tombée à terre; dans son agonie, elle élève encore un bras languissant, et, d'un mouvement dicté par une volonté mourante, elle saisit la jambe du cruel roi d'Épire pour arrêter le meurtre impie de son enfant. Voilà, en quelques mots, l'esquisse du groupe; de quelque côté qu'on le regarde, il produit un effet d'ensemble de la plus rare beauté. Maintenant, que vous dire de la manière dont l'artiste a su donner une forme à sa pensée? Comment louer cette exécution ferme et souple, aussi délicate qu'elle est fière? Sévère correction du dessin, choix du galbe, agencement des lignes, qui se heurtent et s'harmonisent, se contrarient et se balancent, intelligence des plans, profond savoir anatomique, mais qui ne rappelle pas le modèle, ni ses vulgarités, ni ses lassitudes, ni ses poses convulsives : tout, en un mot, dans ce beau groupe, tout respire, tout se meut, tout parle, et les plus fines recherches du style s'y cachent sous les accents de la vie. Bartolini semble réunir tous les trésors de son vaste savoir, en le dissimulant sous les dehors aimables de ce qui est simple et facile; on dirait qu'il a entrepris de lutter avec le géant Phidias, *immenso Fidia*, sinon pour s'égaler à lui par un effort impossible, du moins pour s'en rapprocher à un degré qui est déjà la gloire.

Je m'arrête ici, mon cher Monsieur. Ayant à parler, dans une prochaine lettre, de nos artistes vivants, je saisirai cette occasion pour toucher à ce que je crois être les défauts de Bartolini; je vous dirai quelle a été l'influence de ses principes sur la marche de l'art en général, et de la sculpture en particulier.

Agréez, etc.

PAOLO EMILIANI GIUDICI.



LE SALON DE 1868

L'interprétation des mythes sacrés a fourni au grand art le thème d'inspirations sublimes, parce que, dégagés de la préoccupation de reproduire d'une façon vraisemblable les scènes de la vie sociale, les Phidias, les Michel-Ange ont pu créer, par les abstractions de la sculpture et de la fresque, des êtres supérieurs à l'homme, bien qu'ils en aient conservé les formes et les traits essentiels. Dans la composition dessinée, ces grands génies atteignent au lyrisme lorsque volontairement ils négli-

gent toutes les circonstances de milieu, de costume et de geste que doit respecter au contraire l'artiste qui veut nous émouvoir par le spectacle des grandeurs ou des joies de notre humanité.

Tous ceux qui à l'avenir chercheront le haut style doivent donc renoncer au bénéfice des effets nouveaux dont la peinture moderne enrichit tous les jours l'art de rivaliser par l'illusion avec les réalités de la nature. M. Ingres, dans son plafond d'Homère, a légué à notre école un bel exemple de cette mesure dans laquelle la vraisemblance d'imitation peut être introduite dans une conception d'ordre extranaturel. Cet exemple est peu suivi par ceux de nos artistes qui, cette année, cherchent à continuer courageusement les traditions de la peinture héroïque. Il ne faut à cette défaillance chercher d'autre raison que celle du développement et de l'influence conquis par les études moyennes qui poursuivent et reproduisent le réel sous tous les aspects variés de la couleur et de la construction. Si, dans le paysage, les peintures de la vie d'action et dans le portrait, on est frappé par une recherche constante des particularités de la vie individuelle, en revanche, le besoin de les résumer par une expression générale se fait bien moins sentir. Aussi, sauf des exceptions d'une éclatante notoriété, la peinture familière est-elle impuissante à imprimer à ses productions, même avec une dépense considérable de talent, ce cachet d'ampleur et de solidité dont l'art libre des Hollandais nous a légué de si nombreux témoignages. L'imitation du fait accidentel poursuivi comme but et non comme moyen, la somme des perfections de détail considérée comme une valeur d'ensemble, voilà le caractère principal de notre art secondaire, voilà aussi la cause de l'inanité des tentatives faites pour galvaniser aujourd'hui l'art supérieur et monumental.

Les hommes qui, comme M. Bin, recommencent aujourd'hui, après Michel-Ange, une *Naissance d'Ève*, ont néanmoins un vrai mérite, parce qu'ils ont un grand courage. En cherchant à donner une expression neuve à une scène prise tout entière hors du naturel, ils ne peuvent se soustraire, quoi qu'ils tentent, à ce mouvement universel et transitoire de notre art moderne, qui, par ses patientes analyses de la réalité des formes, les entraîne à n'en saisir tout d'abord que les moindres accents. Malgré lui, M. Bin cherche donc à être plus humain et moins abstrait que Michel-Ange. Là où le Florentin sublime n'a laissé face à face que deux grandes choses, la majesté du Créateur et la gratitude infinie de la femme qui sort du néant, notre peintre moderne conçoit presque un drame. Le doigt de l'Éternel, posé sur le front d'Ève, en fait jaillir la pensée : son regard ne va pas à son Dieu, il est perdu en avant dans une

intuition soudaine de l'avenir. Dans la fresque, l'Ève aux flancs robustes sera la mère et la nourrice du genre humain; délicate et faible, dans le tableau, elle présente surtout le charme et l'amour comme nous le comprenons aujourd'hui. De plus, et c'est ici que les préoccupations logiques de notre temps sont évidentes, la scène a pour cadre une végétation réelle. Le souffle du printemps entr'ouvre les fleurs en même temps que la femme s'éveille à la vie, idée charmante, et que par un vers traduirait la poésie, mais que la peinture est impuissante à nous représenter par une image. Là où l'art de l'antiquité, de la renaissance, eussent à peine indiqué une plante, nous voulons mettre un arbre presque entier, un sol pour le porter, un ciel et de l'air pour le nourrir; les abstractions symboliques représentées par des figures colossales et nues se meuvent dans un vrai fragment de paysage. Le besoin d'exprimer le réel envahit ici le domaine de l'idéal. M. Cabanel, dans son *Paradis perdu*[1], avait introduit à bien plus haute dose cette imitation de la verdure des bois et même de l'ombre qu'elle porte sur la terre. Tout autre peintre de nos jours se proposant un objet pareil recommencera probablement cette même tentative d'accord entre le vraisemblable et l'impossible, et ira demander pour cela des ressources aux pratiques de l'art secondaire, tandis que c'est aux traditions de l'art décoratif et architectural qu'il faudrait recourir. Le talent de M. Bin est donc hors de cause lorsque nous cherchons à nous expliquer le pourquoi de l'impression ambiguë que produit sur nous sa composition.

Après tout, il lui est bien difficile de ne pas vivre de la vie de son temps. Les sujets bibliques ne sont guère possibles à recommencer, traités magistralement comme ils l'ont été dans la voûte de la Sixtine et dans les loges de Raphaël au Vatican. Si M. Ingres a rencontré un bonheur de peinture monumentale dans son plafond d'Homère, à quoi l'a-t-il dû, si ce n'est à l'interprétation libre d'une conception toute personnelle et, de plus, à la traduction d'un sentiment nouveau de l'antiquité homérique? En continuant les traditions du grand art, il n'en restait pas moins un Français du XIX[e] siècle.

Ce sens profondément humain que prennent de nos jours les poésies homériques et que viennent de préciser encore les viriles translations de M. Leconte de l'Isle, nous ne le retrouvons pas dans la légende olympienne de la naissance de Minerve, que M. Mazerolle a su composer, avec une incontestable entente des effets pittoresques, dans le cadre ovale d'un grand plafond. L'élan vertical de la Sagesse armée qui s'échappe

1. A l'Exposition universelle.

du cerveau de Jupiter, l'action mécanique du lourd marteau que Vulcain laisse retomber, la blessure du maître des dieux dissimulée à dessein, la pantomime de Junon mécontente : tout cela constitue un ensemble de petits faits d'une réalité inattendue dans le séjour lumineux de la Sérénité. L'action, matériellement intelligible, est déplacée dans un pareil sujet. On voit bien que le peintre, préoccupé avant tout de l'impression agréable et tant soit peu neutre que devra produire, une fois mise en place, son habile composition, ne s'est point efforcé d'en accentuer le caractère et le style, comme il l'eût fait sans doute dans d'autres circonstances. Par d'élégantes frises, dont l'invention et les motifs lui appartenaient en propre, M. Mazerolle a prouvé déjà quel sentiment élevé il possédait de la peinture décorative; mais il s'est ici heurté contre l'impossible. L'ampleur de la poésie homérique est intraduisible par des effets de mise en scène, si ingénieux d'ailleurs qu'ils puissent être.

M. Lecomte-Dunoüy s'est inspiré de la tragédie antique en ajoutant, lui aussi, à la concision sculpturale du texte un commentaire d'un goût tout à fait moderne. Les débris sanglants des animaux, égorgés dans sa folie par Ajax, encombrent le premier plan de cette toile, qui, à nos yeux cependant, possède un mérite rare de nos jours, celui d'enfermer dans un petit cadre de sincères aspirations à la grandeur du dessin.

La figure de femme assise et chastement drapée, qui suit d'un œil inquiet et triste les mouvements convulsifs du héros, est ample et pure. Quant à l'apparition de Minerve, à qui le peintre donne la couleur du marbre, nous la trouvons en contradiction directe avec le caractère de la Fable antique et elle nous rappelle plutôt les blancs fantômes des légendes du moyen âge. Nous ne faisons cette critique de détail que parce que le groupe de jeunes artistes, où M. Lecomte-Dunoüy tient un rang si honorable, semble attacher une extrême importance à la sincérité des restitutions archéologiques. La dimension colossale de la Déesse, qui ne touche point la terre, suffirait pour lui conserver un aspect surnaturel et sacré. C'est aussi amoindrir une invention hardie et une conception large que d'en trop accentuer les détails secondaires de couleur et de lumière. La scène s'éclaire par en bas aux lueurs d'un brasier ; les visages prennent dès lors un aspect étrange : ceci est dans le sens du drame; mais ce qui n'y reste plus, c'est l'effet du masque de pierre et des formes de cette Minerve qui, lui donnant le relief d'un personnage vivant, introduit dans l'ensemble du groupe une réalité discordante au point de vue poétique. Quand l'impossible et le convenu entrent dans une composition héroïque, ils ne doivent pas s'y heurter contre la vraisemblance et l'illusion qu'exige toute représentation complète de la vie réelle.



NAISSANCE DE MINERVE.

Plafond par M. Mazerolle.

Le reproche que nous formulons ne s'adresse donc pas à M. Lecomte-Dunoüy seul, mais en même temps à une tendance de notre époque dont il subit la pression. En sympathisant avec la légitime ambition dont il fait preuve, nous ne croyons pas qu'il lui soit nécessaire, pour être plus large et plus pénétrant, de rester dans sa peinture aussi matériellement exact et précis. Il doit savoir choisir entre la beauté des formes, qu'il entrevoit, et leur caractère purement pittoresque. Il doit mettre en un mot au service d'une poétique plus franche une exécution précieuse et un talent qui est sincère.

En abordant l'allégorie, le dessinateur reste absolument libre, puisqu'il n'a plus à traduire par le mouvement aucune action positivement humaine. L'indéfini même des attitudes est un puissant moyen d'expression, mais le peintre se sert alors d'effets analogues à ceux de l'architecture, c'est-à-dire indépendants de toute imitation du réel. Les Prophètes et les Sibylles de la Sixtine ont une énergie de pose qui ne rappelle en rien cependant les figures du drame humain le plus pathétique. De plus, et c'est par là que ces conceptions grandioses se rattachent à l'art décoratif, rien de ce qui encadre harmonieusement notre vie dans l'humanité ne les accompagne. Autour de ces êtres surhumains l'espace n'a point de profondeur ni de mystères. Dans le *Jugement dernier* l'évidence de cette renonciation du maître est encore mieux écrite : les lois de la lumière, jouant sur les corps réels, sont volontairement négligées. Une seule chose domine tout et suffit à tout : la forme humaine assouplie et amplifiée; elle résume et remplace le monde. Ici, dans la nature entière l'imitation n'a choisi que l'homme et elle ne le représente que dans des conditions absolument étrangères à l'humanité, à ses habitudes comme à ses passions. De cette extrême liberté de choix et de parti pris naît l'extrême puissance.

Supprimer tous les effets secondaires de la vie autour de la figure humaine afin de lui donner une expression toute spéciale, telle est la loi plastique de l'allégorie peinte, qui dès lors prend une autorité analogue à celle des créations abstraites de la sculpture. Les fonds ou les ciels, les ajustements, draperies et accessoires seront absolument subordonnés à la personne humaine : ils seront aussi composés et rendus par la forme et la couleur à un point de vue absolument autre que celui des harmonies ébauchées dans la nature et utilisées par l'imitation dans l'art secondaire. Mais si l'on vient à rencontrer dans la même toile, et la convention décorative, et l'effet du peintre réaliste, comme dans la composition de M. Bouvier « l'Art céramique, » il y a désappointement pour l'esprit et pour l'œil, car, devant une invention entièrement libre qui ne tient

compte ni d'une légende historique ni des formes imposées par un symbolisme traditionnel, on doit s'attendre à trouver l'unité que comporte une création spontanément conçue.

M. Ehrmann, en sortant tout à fait des données ordinaires du tableau, en supprimant les profondeurs de la perspective et en détachant « sur le vide la silhouette de son groupe d'un « Vainqueur, » a été plus expressif. Le parti pris de l'effet, volontairement choisi en dehors du réel, ajoute de la puissance à l'interprétation qu'il nous donne d'un fait abstrait : la victoire. Il y a bien dans l'allure et le costume de son guerrier quelque chose de germanique et dès lors de purement local; mais sa figure de *Victoire* est poétique et l'ordonnance générale de la composition est hardiment conduite, sans emphase comme sans banalité.

MM. Puvis de Chavannes et Bénédict Masson ont également associé dans une certaine mesure l'ornementation symbolique aux allégories décoratives qu'ils ont exposées. La *Terpsychore* de M. Masson est plutôt élégante que gaie; *le Jeu* de M. Puvis de Chavannes conserve dans la rigidité glaciale de son attitude quelque chose de fatalement inexorable comme le mauvais destin d'un joueur malheureux.

M. Feyen-Perrin a voulu symboliser la Fée malfaisante qui verse à notre génération nouvelle ses abrutissants poisons. C'est une femme nue, renversée chancelante sur un divan d'étoffe sombre et dans un intérieur tout à fait parisien, ce qui diminue singulièrement, surtout à distance, l'effet étrange d'une figure pâlie aux regards égarés, dont la tournure et l'exécution révèlent une intensité peu commune de sentiment, éclairée par de sérieuses et patientes études.

Quelques autres artistes ont pris pour objet non point l'allégorie pure, mais ces types éternellement jeunes de l'antiquité : l'Amour, la Nymphe, la Néréide, Érigone. Ici, la nature extérieure, les bois, les eaux, les montagnes et la mer forment le cadre naturel où nous apparaissent ces gracieuses créations de la mythologie. Aussi dans les peintures dont nous parlons, sobrement et délicatement composées en général, les effets de la lumière sur la verdure et les arbres sont-ils associés à une recherche réelle de la beauté des formes féminines par les plans et les contours. Là encore reste une certaine proportion à garder entre la masse ou l'éclat des personnages et le rendu des accessoires ou des objets naturels qui les accompagnent. M. Hugrel ne nous paraît pas avoir suffisamment tenu compte de cette subordination du lieu de la scène à son groupe de *Nymphe lutinant un Amour* dont les lignes et le mouvement revêtent, après un attentif examen, bien plus de savoir et de grâce qu'on ne le peut apprécier au premier abord. Une observa-

tion du même ordre pourrait être faite à M. Hippolyte Dubois, dont la figure d'Érigone est élégante sans manière, et colorée sans dissonances. Tout autour d'elle se compose un fond de paysage rempli d'arbustes d'essences diverses et ajouré par des arrière-plans d'un dessin châtié. Tout cela seul formerait presque un tableau, et dans l'ensemble de la composition le mérite du paysagiste étouffe un peu celui du dessinateur de figures. C'est, du reste, un signe heureux de jeunesse que cette profusion d'efforts et de recherches.

MM. Charles Lefebvre, Foulongne et Vinchon ont également traité ce motif d'une figure nue, soit dans la lumière tamisée des bois, soit baignée dans les effluves lumineuses que renvoie au ciel la pleine mer. C'est un excellent symptôme que ce retour à des compositions simples, que leurs dimensions permettent de placer dans nos demeures, et qui cependant, par la proportion des figures et la liberté d'interprétation que comportent les sujets, peuvent rester dans les conditions de l'art le plus élevé.

M. Émile Lévy, dans ses idylles peintes : *les Lilas* et *l'Arc-en-ciel*, a revêtu ses couples adolescents d'un costume imité des bas-reliefs grecs, tout en cherchant à faire revivre dans un milieu agreste et peint au naturel des épisodes de la vie pastorale et primitive. C'est une réalité qui vient, on le voit, de ce rêve dans lequel flottent les apparitions radieuses des beaux marbres antiques et qui ferait à peine pressentir l'observateur attentif et passionné des spectacles de la nature que doit devenir le peintre, quand il aspire à rendre des scènes vivantes et possibles. Ce n'est point que l'invention heureuse ni la justesse de pantomime fassent défaut à M. Lévy, mais un choix plus châtié de formes et une couleur mieux combinée donneraient à ses élégantes compositions beaucoup plus d'accent et de relief.

Ce n'est rien que de trouver par échantillons pour ses draperies et ses chairs des nuances vives et fraîches : elles restent crues et discordantes, si l'on ne sait les distribuer et surtout en régler l'accord sur le premier jet de la composition, que la coloration doit développer au lieu de l'alourdir. Somme toute, les préoccupations de M. Émile Lévy sont loin d'être vulgaires, et nous nous rappelons encore une certaine tête de jeune fille mystérieuse et attachante, qui nous fait espérer de lui des œuvres profondément senties.

La préoccupation des *nus* antiques est bien plus loin de l'esprit de M. Bouguereau, qui cherche cependant à conserver à ses figures, sous une forme épurée jusqu'à la fadeur, un peu de la correction et de la chasteté des beaux marbres. Ses *Enfants endormis* ont un succès de

tendresse auprès des mères; mais l'exécution, volontairement languissante et noyée, retire à son dessin tout ce qu'il a de recherché et à sa composition tout ce qu'elle renferme de gracieux et de facile.

Avec M. Fromentin, nous retrouvons une tentative de reconstitution des temps héroïques et légendaires, mais traitée cette fois avec une fantaisie vraiment parisienne et dont le sens nous échappe. Comme décoration, le ton général des *Centaures* est neutre, doux et *distingué*, mais peu propre à se soutenir à côté des vigueurs d'un ameublement de quelque caractère. Si c'est une *étude*, nous nous récusons pour discuter cette mollesse de parti pris qui ne nous paraît pas le moins du monde à la hauteur de l'esprit résolu, plein d'initiative et de sensibilité à la fois, de l'éminent écrivain, qui, lorsqu'il l'a voulu, s'est montré peintre inquiet et novateur. Il nous paraît que M. Fromentin a été la victime d'une illusion; le *modèle* l'a égaré, qu'il l'ait pris au boudoir ou à l'écurie. En fuyant avec horreur la banalité, il s'est trouvé avoir fait une chose laborieusement maniérée et qui, pour nous, discorde singulièrement avec la franchise de son esprit et la haute réserve de son talent. Nous nous permettrons cependant de lui rappeler le souvenir de deux centaures, peints au Corps législatif par Delacroix; l'un épique et magistral : le *Chiron;* l'autre, exubérant de séve et de vie animale : celui qui s'avance en piaffant, sous l'ombre des grands arbres, dans la composition de l'*Orphée civilisateur des hommes.* Ils nous montrent bien avec quelle ampleur il est nécessaire d'accentuer ces types disparus, lorsque, par l'évocation de son art, le peintre les fait reparaître sur sa toile, et à quelle distance on doit se tenir des pauvretés de détail qui confinent au ridicule.

Comme l'Antiquité, l'Orient nous apparaît toujours dans un éloignement plein de mirages, et nous ne retrouvons qu'un sentiment bien affaibli de la vie patriarcale et barbare dans la scène de combat d'Arabes contre une lionne, quelles que soient d'ailleurs la précision et la réalité sanglante de ses détails. Tout est-il peut-être même trop expliqué dans les entrelacements de ce groupe pantelant et déchiré, où avec la rapidité de l'éclair s'accomplit un drame de mort. Jamais nous n'avons mieux compris qu'en face de cette toile de M. Fromentin la furieuse exécution, labourée de coups de griffes, pour ainsi dire, par laquelle Delacroix rendait palpitantes de pareilles scènes d'horreur et d'effroi. Dans le fond seulement de son paysage, M. Fromentin s'est un peu départi de sa raison et de sa science hors de propos, et il a jeté, comme une signature, un essaim noir d'oiseaux de proie qui sentent le carnage, et au loin deux apparitions de cavaliers arabes, dont une touche brillante suffit à indiquer les burnous au vent et le galop furieux.

Jérusalem est bien plus éloignée de nous que le Sahara. Dix-huit cents ans nous en séparent encore. Chacun de nous se rappelle, de ses rêves d'enfant, cet horizon mystérieux de la cité sainte, entrevu des hauteurs du Golgotha, et ce voile du temple qui se déchire, et ces ténèbres qui couvrent la terre, et ce cri. Que de milliers d'images, répétant après coup l'écho de cette impression, l'ont incrusté dans notre souvenir! Que peut donc y ajouter le renseignement fourni par un touriste? M. Gérome, avec ses notes de voyage et son implacable faculté d'observation, s'en vient faire évanouir notre rêve, précisément parce qu'il n'a pas su résister au désir de rappeler d'une façon timide dans sa *Vue de Jérusalem* le drame imposant et sombre de la Passion. Combien nous eussions préféré retrouver dans une vue, comme celle des temples de Pœstum, par exemple, l'aspect de l'état actuel des lieux saints avec l'immense charpente en fer que l'Europe y fait construire pour les abriter sous une coupole tout industrielle et toute moderne. A défaut de la vérité poétique dont le tableau manque, nous eussions eu du moins l'image de la réalité vraie, qui, elle aussi, a bien son éloquence.

A côté de la peinture de style, et ce mot n'a pour nous ici qu'une valeur terminologique, vient naturellement le portrait. Naturellement, dis-je, car le principe est le même pour les deux ordres de production; c'est toujours l'apothéose de la figure humaine; typique et générale ici, là, individuelle. M. Charles Blanc a écrit dans cette même revue, avec une extrême richesse de sensations, soutenue par une logique robuste, les meilleures choses à propos des remarquables portraits de M. Ingres. Nous ne pourrions donc que citer ses lumineux aperçus, désespérant de mieux dire, si précisément nous ne trouvions au Salon, comme mise en pratique des principes si noblement affirmés par Ingres, un portrait de M. Lehmann, qui, dans cette page, nous paraît à un degré éminent avoir continué la tradition de son illustre maître. Ce qui nous satisfait pleinement dans ce portrait de l'amiral Jaurès, c'est la flexibilité qu'y a prise le dessin de M. Lehmann, et qui lui permet d'accuser tous les accidents de la physionomie, sans pour cela que les grandes lignes perdent leur fermeté, ni le modelé sa largeur. La netteté des plans n'a rien qui trahisse l'excès de volonté non plus que le système, et la vigueur du parti pris n'entraîne aucune dureté, aucune fatigue dans l'exécution, extrêmement serrée, comme de coutume. Au moral, et c'est là qu'il faut en venir, nous sentons ici l'abandon bienveillant et finement observateur, parfaitement écrit sur des traits virils et résolus; nous goûtons enfin le contraste et l'alliance de la fermeté dans le type et du charme dans l'expression. Il

serait inutile d'avoir détaillé, même avec un savoir magistral, toutes les formes mobiles qui composent un visage, et l'œuvre du peintre resterait incomplète si de l'ensemble d'un portrait inconnu ne se dégageait pour le spectateur une impression qui résume, non-seulement le trait saillant de la nature du modèle, mais encore tout ce qui peut l'atténuer ou la modifier. Car rien n'est complexe, même au repos, comme la physionomie de quiconque a pratiqué les hommes et la vie.

Le dessin est l'instrument par excellence pour découvrir et mettre en relief toutes ces nuances, presque insaisissables, de la conformation des traits, et amener, pour ainsi dire, l'âme à fleur de peau. Holbein l'a bien prouvé : rien de candide, rien non plus de nébuleux et d'impur n'échappe à son impitoyable crayon. Quant à la beauté, c'est autre chose : peu de maîtres ont su la dégager des types individuels. Nous trouvons ici un beau dessin de M. Amaury-Duval, où, dans l'indication d'un simple profil on sent cette faculté supérieure par laquelle l'artiste ajoute quelque chose de durable et de grand à la reproduction fidèle, cependant, d'une individualité humaine.

M. Jules Lefebvre n'est point possédé, comme M. Amaury-Duval, par ce désir toujours inassouvi de la ligne pure et abstraite, cherchée avec amour par le pinceau comme elle l'était par le burin sur les gemmes antiques et les médailles grecques ; mais il met au service d'une observation sincère et exempte d'afféterie les qualités d'exécution savantes qui ont fait le succès, au Salon, de la *Femme couchée*, sur laquelle nous aurons à revenir. Son portrait de jeune fille, dont la tête s'enlève en lumière sur un fond clair, est certainement dépourvu de souplesse et d'aisance comme attitude ; mais il nous paraît impossible qu'en continuant à suivre cette voie de portraitiste naïf et sincère M. Jules Lefebvre n'arrive point tôt ou tard à des résultats d'une grande valeur.

M. Léon Glaize a fait preuve, dans sa tête de *Femme assise*, d'une louable hardiesse et d'un désir évident de demander à la nature vivante des effets nouveaux. A l'exemple de Holbein, il a modelé ce visage en pleine lumière, et cela avec bonheur. M. Timbal, aux prises avec un type énergiquement accentué, en a religieusement, mais timidement détaillé les lignes et les reliefs. Un coloriste tirerait le meilleur parti de cette tête d'aspect méridional et austère. Car si le dessin, comme nous l'avons dit, suffit à donner une idée complète d'un type dans sa construction, c'est à la couleur qu'il appartient de révéler et de faire saillir les particularités du tempérament et de l'humeur.

M. Vollon, dans son buste de *Pêcheur normand*, a *enlevé* chaleureusement, au bout de la brosse, un excellent morceau de peinture auquel la

spontanéité et l'entrain donnent beaucoup de prix. Si l'artiste procède toujours ainsi, il pourra laisser quelques vigoureuses images de nos physionomies contemporaines. C'est un bonheur, il est vrai, pour un peintre que de trouver dans un visage rustique une gamme de tons violents qui lui permettent de se livrer à tout son amour des colorations chaudes et puissantes. Nous avons également vu de M. Adolphe Leleux un portrait de *Dame vêtue de noir*, plein d'entrain et de vie, qui nous a rappelé les meilleures créations de sa jeunesse. Ajoutez que le dessin de ces coloristes est ferme et bien établi, ce qui rend leur peinture saine et vivante. Car la tradition entière est là pour l'affirmer, il n'y a point d'effets de couleur possibles sans une construction logique et serrée de la forme. Les lazzis du pinceau et les hasards de la palette ne jouent aucun rôle dans l'œuvre des peintres les plus lumineux, depuis Véronèse jusqu'à Rembrandt, depuis Claude Lorrain jusqu'à Théodore Rousseau.

La tête pâle exposée par M. Henner ne se rattache ni au groupe des dessinateurs ni à celui des coloristes. La morbidesse des chairs, obtenue par un procédé qui fait ressembler cette peinture à un émail très-fondu, lui donne une saveur toute particulière; mais, sous ce travail, le modelé des formes tend à s'effacer. Il n'importe : méconnaître ici la trace d'un sentiment très-sérieux qui cherche à s'affirmer, ce serait commettre une injustice.

Bien qu'il nous répugne de joindre notre voix aux clameurs qui poursuivent M. Manet et qu'il a bien volontairement soulevées sans profit, nous le craignons, pour personne, nous ne pouvons passer son œuvre sous silence, surtout lorsqu'il s'agit de couleur. Cet artiste nous paraît plus résolu que naïf. C'est dans la pratique des arts surtout qu'il faut savoir se méfier de l'énergie de son propre caractère. Combien de fausses vocations, poursuivies sur ce terrain, envers et contre tous, et quelquefois avec un véritable héroïsme, n'ont abouti qu'à des résultats lamentables ou ridicules.

M. Manet se donne l'air d'un peintre systématique. Mais en quoi consiste son système? Il nous est impossible de le comprendre. Le portrait qu'il expose ne répond qu'imparfaitement à une prétention d'art quelconque. Décoloré et reproduit par la gravure, il perdrait évidemment quelque chose de son aspect bizarre. Que conserverait-il alors de vraiment original? Rien, absolument rien.

Les portraitistes qui se chargent de nous conserver la physionomie de notre société parisienne sont beaucoup moins nombreux que par le passé. La photographie a diminué le nombre des portraits *courants* qui surchargeaient le livret de nos expositions. La mesure qui restreint à

deux le nombre des œuvres à recevoir a contribué aussi à ramener cette abondance d'effigies vulgairement exécutées à des proportions moins exorbitantes. Une grande partie de ces objets se présente donc à nous aujourd'hui comme morceaux d'art. Le grand mérite pour un portrait, aux yeux des gens du monde, est, en dehors de la ressemblance exigée, de conserver une certaine fidélité à la mode du jour, interprétée cependant d'une manière assez libre pour ne point prêter trop promptement au ridicule. Ceci est pour les femmes, qui, généralement, ont de meilleures raisons à donner que les hommes pour se faire peindre. Il règne incontestablement plus de goût et de sobriété que jamais dans les compositions de nos portraitistes en vogue. M. Cabanel, qui cherche les effets calmes, ne fait pas oublier Flandrin. Comme lui il est froid, mais il n'a point la même solidité dans le dessin. Néanmoins sa peinture plaît, peut-être à cause de son extrême réserve. Il n'y a là rien d'exagéré, rien même de trop saillant.

M. Édouard Dubufe progresse toujours et a renoncé dès longtemps aux hasards heureux d'une exécution trop rapide. Ses deux types d'hommes sont heureusement amenés à cette ressemblance morale dont nous parlions plus haut; celui surtout du jeune homme brun en qui il semble qu'on reconnaisse des traces d'une origine asiatique, sous la libre désinvolture des élégances parisiennes.

M. Tony Robert-Fleury n'a que deux petites têtes dont l'une est attaquée et rendue avec une véritable énergie. M. Bonnegrâce, dont on se rappelle les vigoureux portraits, a singulièrement adouci son pinceau pour caresser une tête aristocratique et blonde. Une femme enfin, Mlle Nélie Jacquemart, a, dans un portrait à mi-corps, saisi avec bonheur l'aspect et la tournure d'une jeune fille qui semble marcher. L'ajustement de la coiffure et des plis de la robe est d'un grand goût et l'exécution en est aisée autant que hardie.

Mais il est temps de rechercher les œuvres de ceux de nos artistes qui s'efforcent de faire revivre sur leurs toiles non point seulement des individualités isolées, mais bien tous les types variés et multiples du monde qui nous entoure, pour y chercher l'image de la vie moderne sous ses divers aspects : dans les champs, les chaumières et les ateliers aussi bien que dans la rue, les salons ou les mansardes. Nous y trouverons une conscience dans l'étude et une abondance dans les idées qui est d'un bon augure pour l'avenir de notre art national.

De ce qu'on a pris l'habitude de comprendre sous le nom d'art supérieur toutes les productions où la forme humaine seule suffit à traduire en traits visibles les créations du génie, il ne s'ensuit pas qu'on doive

infliger la dénomination d'art inférieur à celui qui s'adresse à la nature tout entière pour en interpréter les innombrables complexités. Cette belle définition[1] : « Que l'art exprime les conceptions de l'âme au moyen des réalités de la nature » peut s'appliquer aux conceptions de l'art familier aussi bien qu'aux monuments de l'art supérieur. Ainsi fait M. Jules Breton, par exemple, lorsqu'au milieu d'un champ solitaire et sous les ardeurs du ciel il groupe ces jeunes paysannes accomplissant leur humble tâche de chaque jour. Qu'a-t-il donc su voir et voulu surtout peindre? Est-ce le procédé qu'on emploie pour récolter les pommes de terre, et tout simplement l'effet de deux personnages se profilant en demi-teinte sur la lumière harmonieusement nuancée d'un ciel de printemps? Serait-ce la justesse du mouvement de la jeune femme qui s'affermit sur ses hanches pendant que son sac s'alourdit en se remplissant, ou bien la forme heureuse d'un corps robuste et bien découplé qui transparait sous les plis naïvement ajustés d'une étoffe grossière? A-t-il enfin voulu seulement harmoniser la fermeté des chairs brunies par le hâle, avec les lueurs chaudes du ciel et les tons sobrement variés des vêtements et du terrain? N'est-ce point plutôt que de tout cet ensemble de réalités choisies dans le détail de la nature, et reproduites ici avec une passion soutenue, il a su faire jaillir une expression profonde et poétique du labeur des champs?

Si tous les mérites partiels : arrangement heureux, vraisemblance de la pantomime, choix des types, habileté de touche et d'exécution, venaient à compter autrement que pour la valeur qu'ils donnent à l'unité de l'œuvre, le but du peintre ne serait pas atteint. La prolixité ne tiendrait pas lieu d'éloquence. M. Breton nous paraît toucher à cette période de son talent où toutes les qualités qu'il possède vont se fondre désormais dans une simple et savante unité. On lui a reproché, non sans raison, la recherche hors de propos qu'il a quelquefois mise à composer des attitudes. Ici une simplicité réelle nous apparaît, et quelque chose même dans l'arrangement du groupe touche à la gaucherie. Tant mieux : c'est une si belle victoire sur ses propres habitudes d'esprit, que de savoir se dégager des pratiques du convenu. Et puis, ce mot d'arrangement dit tout : il indique les préoccupations funestes qui paralysent l'intelligence et le sentiment de presque tous les peintres, surtout de ceux dont nous examinons maintenant les œuvres, et qui, ne procédant point par sélection, comme dans l'art monumental, se mettent en communion avec l'universalité de la nature. La manie de l'arrangement a fait bien des vic-

1. *Grammaire des arts du dessin.*

timés. C'est, au reste, comme une maladie congéniale et constitutionnelle inhérente à toute notre génération d'artistes; nous entendons parler même des plus libres et des plus audacieux, qui, par une réaction violente, peu à peu s'en sont dégagés. Millet a été dans ce sens un vrai révolutionnaire. Ce n'est point, nous le croyons, à son exemple ni à son influence que M. Jules Breton doit la qualité nouvelle qui apparaît dans ses œuvres. L'*Héliotrope* nous semble la mettre en évidence mieux encore que les *Travailleuses des champs*. C'est dans un des modestes jardins qui, à la campagne, font suite à l'habitation, qu'une petite fille, rustiquement vêtue, se penche sur un héliotrope, qu'elle attire pour en aspirer le parfum. Cette chaste innocence et cette fleur exquise sont naïvement et simplement liées. Pas l'ombre d'afféterie dans cette strophe heureuse du poëme de l'innocence. Au contraire, le sans-gêne de l'accoutrement, plutôt que du costume, concorde avec l'absence de tout ce qui, dans la couleur, l'effet ou la mise en scène, écrirait trop ostensiblement l'émotion de l'artiste et les intentions du peintre. Il y a là une candeur voilée qui est touchante.

Les *Religieuses* de Bonvin se meuvent aussi dans une atmosphère calme. Mais on sent la contrainte ou l'effort sous cette réserve imposante. Ce parloir de couvent, aux murs dénudés, tout cet intérieur, neutre et vide, indique un asile austère; ce n'est point là qu'habitent la paix ni le bonheur. M. Bonvin rend cette impression d'une manière implacable. Il fuit le pittoresque avec autant de soin que d'autres le recherchent. Ses angles de boiseries sont durs, les surfaces de ses murs polies et froides. Pas le moindre accident ne rompt cette lourde monotonie de formes. Le mystère seul de l'ombre transparente et savamment dégradée contribue à l'adoucir. Dans ce milieu où la vie semble suspendue, deux religieuses nouvelles ont présenté leur lettre d'introduction à la Mère supérieure. M. Bonvin n'a jamais mis sur un visage autant d'autorité dans le silence, qu'il ne l'a fait en peignant dans la pleine lumière cette tête de femme qui domine et résume toute la scène. L'expression n'est point non plus ici laborieusement cherchée ni réveillée par des effets piquants, elle se déduit, sans effets apparents, de la juxtaposition seule des personnes et des choses.

Parmi les figures qui se composent seules avec les objets familiers de la vie quotidienne et le milieu où elles agissent, on a remarqué le *Serrurier* de M. Servin, travaillant le fer à son établi avec une activité tranquille. Rien ici de l'effort violent; ce n'est point la vigueur du Cyclope aux muscles énormes, mais l'intelligence alerte et réfléchie de l'ouvrier moderne, qui s'exerce dans ce modeste réduit, égayé par une

échappée sur la verdure. Rien n'est oublié dans l'outillage du travailleur, rien n'est atténué dans les tons noircis des ferrailles et du mobilier, rien non plus n'est mensongèrement déformé par un pittoresque de convention : ni l'effet, ni la couleur, qui, dans cet intérieur plein d'objets noirs, reste malgré cela lumineuse et gaie.

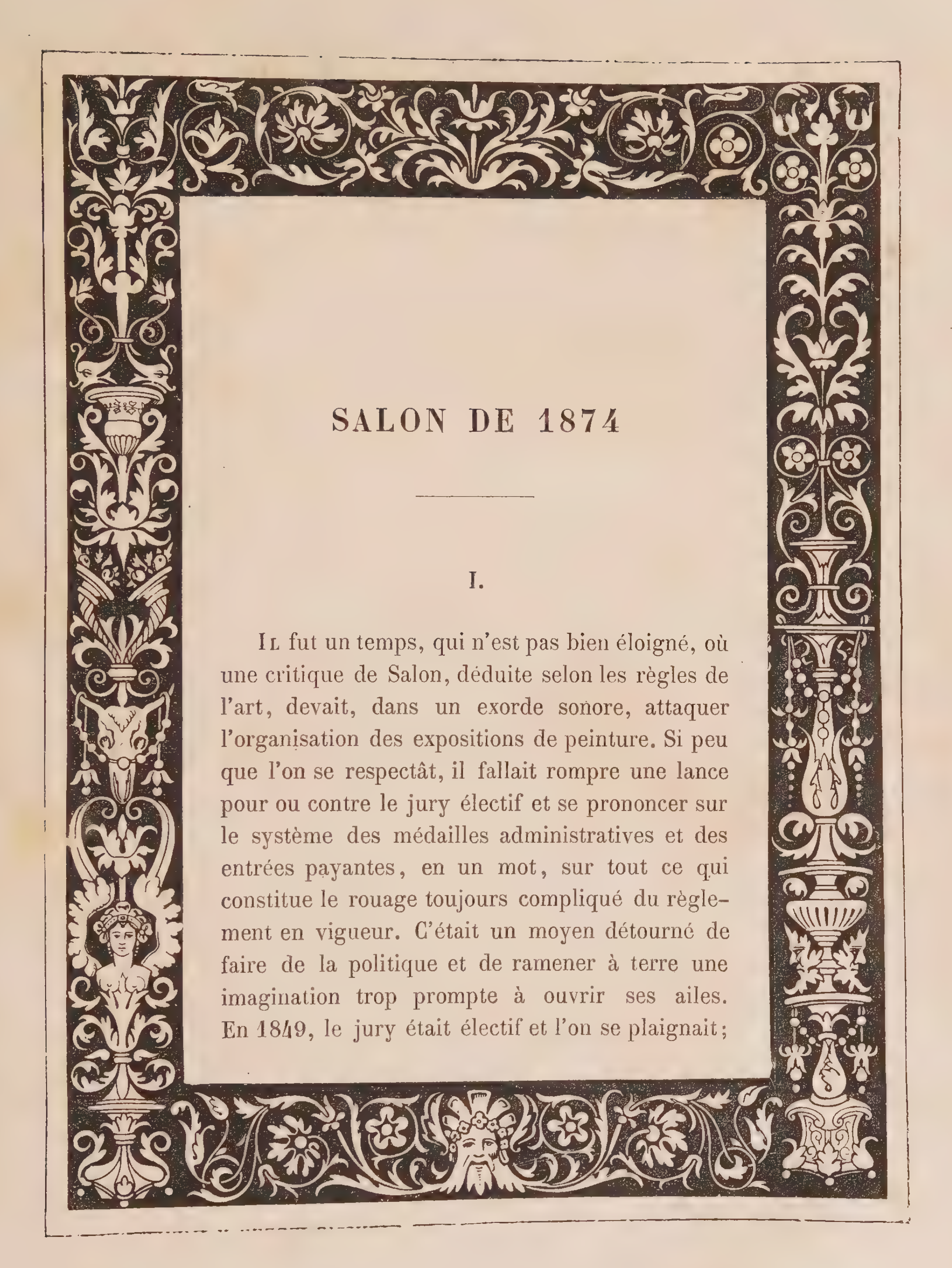
L'habitation bretonne dont M. Eugène Le Roux connaît si bien les patriarcales habitudes lui sert de cadre cette fois pour nous faire assister à une scène de douleur vraiment sincère et recueillie. Dans le lit à volets on entrevoit la figure pâlie d'un mort qui apparaît au-dessus de toute l'assistance à genoux. Les plis lourds des jupes en grosse étoffe tombent avec une sorte de solennité ; tout ce groupe sombre, à demi prosterné, assoupi dans une douleur muette, est d'un grand effet. Il semble que, surpris dans l'accomplissement de leur pieux devoir, ces braves gens ne se retourneraient pas vers vous. M. Eugène Le Roux a vu là, non point seulement le côté anecdotique et singulier des mœurs bretonnes, mais il en a su rendre l'antique et grand caractère.

C'est encore la vie patriarcale qui a inspiré M. Brion dans sa *Lecture de la Bible en Alsace.* Devant le chef de famille se groupent, silencieux et recueillis, femmes, enfants et serviteurs. Rien, dans les lignes de la composition, qui ne soit fourni par la nature même du sujet. C'est bien ainsi que chacun sait écouter la parole enveloppée de mystère qui lui représente la solennité de l'infini. L'enfant s'agite inquiet, la jeune fille songe et rêve, et la mère, qui sait la vie, se penche complaisamment pour trouver des accents consolateurs dans cette parole, qui semble venir d'un autre monde. Seul, le lecteur, absorbé dans sa foi rigide et simple, scande d'un geste anguleux et convaincu les versets au sens obscur ou fatal, qui de sa bouche tombent mot à mot dans l'oreille respectueusement attentive des auditeurs.

Dire que l'intérieur tout entier, le poêle gigantesque, l'horloge à balancier, les meubles solides qu'on sait encore sculpter en Alsace, concourent à faire un cadre plein de caractère et de bonhomie à cette scène tranquille sans froideur, ce serait louer la science du peintre qui, bien que dissimulée, lui permet de donner à chaque chose son maximum d'effet et d'expression ; nous aimons mieux applaudir sans réserve au sentiment profond et délicat dont il fait preuve ici, et surtout à l'intelligence et au respect qu'il montre de la loi suprême de l'art : l'unité.

J. GRANGEDOR.

(*La fin au prochain numéro.*)



SALON DE 1874

I.

Il fut un temps, qui n'est pas bien éloigné, où une critique de Salon, déduite selon les règles de l'art, devait, dans un exorde sonore, attaquer l'organisation des expositions de peinture. Si peu que l'on se respectât, il fallait rompre une lance pour ou contre le jury électif et se prononcer sur le système des médailles administratives et des entrées payantes, en un mot, sur tout ce qui constitue le rouage toujours compliqué du règlement en vigueur. C'était un moyen détourné de faire de la politique et de ramener à terre une imagination trop prompte à ouvrir ses ailes. En 1849, le jury était électif et l'on se plaignait;

en 1852, il redevient administratif et l'on se plaint encore; en 1864, il reprend sa forme élective et l'on se plaint toujours; si, en l'an de grâce 1875, il n'y a plus de jury du tout, vous verrez qu'on se plaindra plus que jamais. En disant *on*, nous disons les artistes, car le public passe au tourniquet sans murmurer et sans s'inquiéter autrement de ces misères.

Au demeurant, sur ce terrain brûlant de l'organisation de la petite république des arts, comme sur toutes les questions où il s'agit de la forme ou du principe d'une constitution, personne ne s'entend. Chacun a son idée, ou plutôt personne n'en a jamais eu de bien nette; et l'on pourrait, à ce propos, méditer ce qu'un spirituel académicien, dans sa réponse à M. Ollivier, disait récemment de la politique. Les événements, en effet, ont tant de fois déjoué les calculs les plus spécieux, ils ont si brutalement convaincu d'erreur les principes les plus opposés, qu'on n'en est plus à se demander où est la vérité, mais s'il y a une vérité! On a entassé brochures sur brochures, articles sur articles, discussions sur discussions; on s'est injurié, on s'est calomnié, on s'est battu pendant un demi-siècle, c'est-à-dire depuis le jour fameux où David, s'écriant : « Je fus autrefois de l'Académie! » marqua la chute définitive du pouvoir prépondérant de la vieille institution royale, et l'on en est au même point de division et d'incertitude : la cause mille fois jugée est encore pendante.

Nous-mêmes, mon Dieu, si l'on nous y provoquait, nous aurions peut-être la faiblesse de développer, sur ce sujet, des opinions et des idées que naturellement nous estimons fort raisonnables. Mais à quoi bon? ne vaut-il pas mieux, par le temps qui court, avec l'instabilité des hommes et des choses, avec cette possibilité perpétuelle de perdre et d'obtenir demain ce que réclament les convictions de chacun, observer le silence d'une neutralité attentive?

Il est néanmoins un principe, contre lequel nous ne pouvons nous empêcher de nous élever, qui, après avoir été plusieurs fois abandonné et repris, semble être rentré définitivement dans nos habitudes, principe que de bons juges, des esprits réfléchis et difficiles ont énergiquement blâmé au nom des intérêts mêmes et de la destinée des expositions de peinture : c'est l'annualité des Salons. Nous sommes en cela de l'avis de Gustave Planche qui, toute sa vie, a lutté contre leur trop grande fréquence, et nous demandons, comme lui, que l'on se tienne au moins au terme de deux ans. On nous dira bien que tout le monde y trouve son compte : le public, les artistes et les feuilletonistes; que personne ne se plaint et que les expositions annuelles répondent si bien à un goût géné-

ral qu'elles sont devenues l'une des fonctions indispensables de la vie parisienne, comme les courses ou comme la foire aux jambons; on nous dira encore que cette annualité a été longtemps et unanimement réclamée et que nous devons son retour aux doléances de la critique, sous la Restauration. Cela est vrai : nous voyons tous les intérêts engagés, — ils sont nombreux et ardents; — nous sentons qu'il y aurait peut-être folie et certainement témérité à revenir en arrière, et cependant nous protestons. Sous la tyrannie de ces échéances rapprochées, les artistes ont beau se lever avec le jour et ne laisser le pinceau qu'à la nuit tombée, le temps leur manque pour concevoir, pour méditer et pour achever. Cet état de choses, qui a pour corrélation nécessaire une augmentation considérable dans la production et par conséquent un abaissement de niveau, nous fait redouter de graves périls pour le sort futur de nos expositions. L'art en souffrira, — il en a déjà sérieusement souffert, — mais moins pourtant que les expositions elles-mêmes, parce que certains artistes, ceux qu'un amour profond et austère pour leur art tient éloignés des bruits de la rue, s'en désintéresseront peu à peu.

L'art doit rester la plus fière des aristocraties; ne cherchons point à le démocratiser. Ce que l'on appelait autrefois, avec juste raison, un *Salon*, c'est-à-dire quelque chose de choisi et d'épuré, est devenu une exposition : prenons garde qu'il ne soit bientôt plus qu'une *exhibition!* Du Louvre, le Salon s'en est allé aux Champs-Élysées, où il a maintenant sa place numérotée dans le temple de l'industrie : prenons garde qu'il ne s'en aille encore plus loin et, pour mieux dire, plus bas! Les avidités mercantiles de certains peintres, leur soif de publicité hâtive, peuvent se réjouir de trouver tous les ans une estrade où ils peuvent battre la grosse caisse; mais ceux, assez rares, hélas! qui considèrent la peinture comme l'une des formes les plus expressives et les plus délicates de l'imagination humaine, fleur divine que l'on ne saurait entourer de trop d'égards et de soins, doivent s'en attrister. Prenons garde enfin que ces expositions de peinture, qui ont si fort passionné nos pères et qui ont trouvé pour les décrire des Lafont de Saint-Yenne, des Cochin, des Diderot, des Eméric David, des Guizot, des Thiers, des Gustave Planche, des Gautier, et qui par leur éclat même ont donné naissance à une littérature spéciale à laquelle quelques-uns des plus grands maîtres de la pensée, des écrivains et des esprits supérieurs, des politiques, des historiens et des philosophes, n'ont pas dédaigné de consacrer leurs plus belles heures de verve et de jeunesse; prenons garde, disons-nous, qu'elles ne soient plus un champ de bataille, qu'elles tournent définitivement à la foire et au marché, et que, surexcitant outre mesure, chez les

jeunes artistes, le goût du gain facile, elles ne soient qu'un complément des expositions industrielles, entre les expositions gastronomiques, hippiques, domestiques et autres!

Convenons qu'il est grand temps de relever la tenue de nos Salons. Or deux conditions sont nécessaires pour leur rendre une importance et une solennité que le règlement administratif leur a volontairement fait perdre : la suppression de l'annualité et une plus grande sévérité dans les décisions du jury. Le public se trouve dans la situation d'un homme auquel on servirait des repas trop copieux et trop fréquents : laissez à son appétit le temps de s'éveiller et de s'aiguiser. Que l'initiative privée des artistes organise, à ses risques et périls, une exposition annuelle, voire permanente, nous n'y trouvons aucun inconvénient; mais que l'exposition de l'État reste, par sa rareté même, une fête de l'art et un enseignement!

II.

Chardin, qui était non-seulement un vrai peintre, mais encore un causeur charmant et un juge plein de goût, s'écriait un jour, — c'est Diderot qui le rapporte,— dans une promenade qu'il faisait au Salon, en compagnie de quelques écrivains et artistes, ses amis : « Messieurs, messieurs, de l'indulgence et de la douceur! Entre tous les tableaux qui sont ici, cherchez le plus mauvais, et sachez que deux mille malheureux ont brisé entre leurs dents le pinceau, de désespoir de faire jamais aussi mal. » Les derniers mots ne seraient plus vrais aujourd'hui que l'accès du Salon est devenu infiniment plus facile et que l'adresse de métier est devenue chose courante; mais, en elles-mêmes, ces paroles sont excellentes. La mission de la critique, en effet, — nous entendons de celle qui respecte sa plume, — est d'être plutôt indulgente pour tous les efforts honnêtes et sincères, d'où qu'ils viennent, que tranchante et agressive; elle doit se tromper, plutôt en applaudissant qu'en sifflant; ce qui ne saurait l'empêcher de suivre son devoir étroit, c'est-à-dire la défense énergique et infatigable de la tradition et du style contre le petit art, contre l'art marchand, du beau contre la mode, de l'invention contre le pastiche, de l'idéal contre la réalité vulgaire, de l'âme contre la main. La critique doit être à la fois très-ferme dans ses principes, très-arrêtée dans ses lignes générales de jugement, et très-bienveillante pour les personnes; c'est du moins ainsi que nous comprenons notre tâche, en prenant ici la plume qu'ont tenue successivement, avec tant de talent et d'expérience, MM. Charles Blanc, Mantz, Ménard, Lafe-

nestre, et ceux que la mort nous a si cruellement et si prématurément enlevés, Lagrange et Grangedor.

Au moment de commencer ce travail délicat et avant d'entrer dans l'examen des œuvres les plus remarquables, surtout de celles qui, toujours en petit nombre, même dans des temps plus favorisés, caractérisent une tendance, une individualité, ou révèlent un effort, une conviction, devons-nous répéter ce cri d'alarme, que nous renvoie l'écho des derniers Salons, sur l'abaissement fatal et progressif de l'ambition des artistes, qui autrefois vivaient plus à l'écart et dans une communion plus sévère avec leur pensée, sur la décadence et le nivellement de l'art contemporain? Devons-nous encore et toujours désespérer des destinées finales de l'école française, et, continuant une besogne de fossoyeur, jeter une nouvelle pelletée de terre sur la tombe du grand art, de cet art qui s'élève au-dessus des caprices du public et des exigences du commerce, et qui, assez robuste et assez impersonnel pour résister aux dangereux conseils de la mode, seul fait honneur au pays et au temps qui l'ont produit? Devons-nous, en un mot, aborder le Salon de 1874 avec le même sentiment de découragement? En toute franchise et dussions-nous être bientôt déçus, nous dirons non. Il nous semble qu'on peut, à de certains signes, reprendre confiance en l'avenir.

Regardons un peu derrière nous et faisons, s'il est possible, notre bilan.

Il est certain que l'art a traversé, en France, — et quand nous disons en France, nous disons en Europe, — pendant ces vingt dernières années, une crise aiguë dont on pouvait croire à première vue qu'il ne se relèverait pas. Nous avons été et nous sommes encore très-sérieusement malades. Il est trop tôt, — la reculée nous manque, — pour marquer les phases de cette crise et pour en déterminer les causes secrètes; nous n'avons point, d'ailleurs, à juger ici cette période de notre histoire, qui s'est terminée par de si immenses désastres; mais il est certain que la société française tout entière a été viciée par un grand souffle corrupteur, qui a imprégné des mêmes émanations et atteint du même désordre moral les artistes et l'art. Nous retrouvons chez la grande majorité de ceux-ci les mêmes défauts, les mêmes penchants, les mêmes instincts. Au lieu de diriger notre société et de la maîtriser dans ses goûts, ils se sont efforcés de la suivre et de la servir humblement; au lieu d'être ses guides et de n'entendre que la voix intérieure de leurs aspirations vers l'idéal, ils ont écouté la mode, le goût du jour; ils se sont préoccupés presque exclusivement des besoins du commerce des tableaux et, comme on l'a fort bien dit, des cotes de

l'hôtel Drouot. Ceux qui, dans ces derniers temps, ont lutté contre le courant sont en bien petit nombre; la plupart appartenaient à une génération antérieure. Donc ce ne sont point nos qualités natives qui ont fait naufrage, mais une certaine dignité de l'artiste, la conscience dans le travail et l'ambition désintéressée. De là un développement monstrueux d'une des branches de l'art au détriment des autres; de là l'abandon des sujets et des formes qui demandent de consciencieuses études, une longue haleine et un grand effort de conception; de là enfin, car il faut bien que notre séve trouve à s'épancher, une habileté incontestable et presque sans rivale dans les modes inférieurs.

La peinture d'histoire, la peinture décorative et la peinture de style ont été abandonnées pour le genre, pour la nature morte. Le genre surtout déborde; l'art anecdotique et familier nous a, en quelque sorte, envahis et submergés; non point celui qu'on entendait au bon vieux temps, mais un art minuscule et sans vie, entièrement fait de critique, d'érudition et d'archéologie, art factice et faux, s'il en fut, malgré son affectation de réalisme et son prétendu naturalisme. Sur cette pente, il n'est pas douteux que l'art français, abaissant peu à peu la hauteur de ses pensées, ne s'atrophie et ne perde, avec son originalité inventive, la supériorité incontestée qu'il avait conquise, depuis le XVIIIe siècle, sur celui des autres pays. L'art ne vit que par la sincérité et, s'il ne s'élève pas au-dessus des réalités terrestres, s'il ne prend pas son vol à travers les mondes enchantés qu'enfante l'imagination, il doit rester de son temps et peindre, sans chercher midi à quatorze heures, à la façon des Espagnols et des Hollandais du XVIIe siècle, les mœurs contemporaines, c'est-à-dire ce qu'il a tous les jours sous les yeux. Aussi le dilemme est-il parfaitement net : ou il disparaîtra dans une décadence irrémédiable sous l'influence délétère des habitudes prises, ou il se relèvera bientôt et se renouvellera aux sources pures de la tradition et de la sincérité, par un retour énergique à des principes qui peuvent varier dans l'application, mais dont la valeur est imprescriptible. Résistons par tous les moyens possibles à l'envahissement de la marée montante et dégageons-nous à tout prix de l'étreinte de cet esprit mercantile, de ce byzantinisme raffiné, reflet des mœurs et des caractères, qui a trouvé dans les dernières expositions un terrain merveilleusement préparé et engraissé.

Pour notre part, nous croyons fermement à une transition plutôt qu'à une décadence; nous avons foi dans les destinées de l'art français. Le don ne manque pas : il n'est que mal employé. Non, le génie de la France, ce génie qui a jeté sur le monde, depuis Charlemagne et saint Louis, des lumières si magnifiques, ne saurait périr! Toute son histoire

n'est-elle pas là pour témoigner de son indomptable énergie, et ne reconnaît-on pas, dans ses plus grands égarements, les indices de sa vitalité puissante? Il y a en lui des trésors de souplesse et d'élasticité qui le feront de nouveau rebondir vers le ciel. Dans notre vieille Europe, la France s'est levée la première; elle se couchera la dernière. D'ailleurs, les motifs de ne pas désespérer ne nous manquent pas. Sans parler de la distance à laquelle nous laissons toujours les autres nations, aussi bien en peinture qu'en architecture, en sculpture, en gravure et que dans tous les arts qui vivent du sentiment décoratif, ni des succès éclatants que nous emportons de chaque nouvelle exposition internationale, nous pouvons trouver en nous-mêmes des signes heureux qui doivent affermir notre confiance.

Le moment est décisif, et il semble que les circonstances, dans leur dureté cruelle, aient été secrètement ménagées par la Providence pour aider à cette renaissance tant désirée. Si, au théâtre, nous voyons avec joie l'opérette graveleuse, la pochade échevelée, le cancan et la mascarade, tomber peu à peu sous l'indifférence générale et le vieil esprit français, sain et franc, reprendre sa place; de même, au Salon, nous avons vu disparaître en partie, depuis la guerre, les petits succès de scandale et de grosse réclame. Les deux Salons de 1872 et de 1873 avaient non-seulement une tenue d'ensemble plus élevée, mais encore ils ont prouvé que la faveur publique s'arrêtait plus volontiers aux intentions droites et honnêtes. Le grand succès de l'année passée n'a-t-il pas été pour la *Dernière Cartouche*, de M. de Neuville, une œuvre du meilleur aloi? Les artistes respectent davantage le public et le public se respecte davantage lui-même. Cette action réciproque des artistes sur le public et du public sur les artistes produira, si elle continue, les plus excellents résultats. Déjà le Salon de cette année indique une rehaussement de la moyenne et comme une montée du niveau. Si l'on n'y trouve point de ces œuvres hors ligne qui enlèvent l'admiration, on y note du moins quelques bonnes tendances. Le bataillon, un peu éclairci et un peu décimé, de ceux qui cheminent courageusement dans les sentiers ardus de la peinture de style et de la peinture d'histoire, s'augmente de jeunes et actives recrues; dans ce sens, quelques individualités apparaissent, comme MM. Laurens, Humbert, Lévy, Machard, Lehoux, qui peuvent un jour atteindre les hauts sommets. On voit poindre une génération nouvelle et mieux trempée. Telle est l'impression que nous a laissée, dès la première visite, le Salon de 1874 qui, dans l'ensemble, est un bon Salon. Chacun dans son domaine, si petit qu'il soit, paraît tendre vers un idéal plus choisi et viser un but plus élevé.

En somme, et pour résumer notre opinion, il nous semble que l'on est bien pressé de crier à la décadence et qu'une école qui, en dehors de ces noms, inscrit ceux de Delaunay, Lenepveu, Puvis de Chavannes, Galland, un décorateur qui fera bientôt parler de lui, Gustave Moreau, Bonnat et, au-dessus de tous, celui de Baudry, n'est point près d'avoir dit son dernier mot. Certes l'art religieux, tel qu'on le comprenait aux époques de foi naïve, et l'art académique sont morts et bien morts; ils ne renaîtront pas, pas plus que ne renaîtra l'art frivole et charmant du XVIIIe siècle et de la Révolution. Nous avons essayé du moyen âge, nous sommes retournés au poncif solennel; nous nous éprenons maintenant de Louis XVI et du Directoire : ce sont autant de contre-sens et d'erreurs d'esthétique. Certaines formes du grand art sont devenues impraticables à notre scepticisme et à notre positivisme. Cependant un champ fécond et magnifique, qui a été admirablement cultivé à la Renaissance, mais non épuisé, s'ouvre à l'ambition et à l'activité de nos artistes, celui de l'art décoratif et monumental. C'est là, dans cet art où ont brillé Mantegna, Michel-Ange, Jules Romain, Paul Véronèse, Lebrun, Delacroix, Flandrin et le plus merveilleux de tous les génies, Raphaël, dans cet art qui exige l'application des plus nobles facultés, qu'est l'avenir de notre école; c'est de là que sortira sa résurrection future. Du reste, le goût décoratif a été de tout temps l'une des marques du génie français, et, de même que, depuis le Xe siècle, la France est la nation architecte par excellence, de même elle est plus qu'aucune autre apte à réussir dans le mode de peinture qui est le complément nécessaire et le secours le plus puissant de l'art architectural.

Laissons de côté l'anecdote, laissons les petits effets et les petits moyens. Le moment est favorable : nous pourrions dire, en nous servant d'un mot tristement célèbre, qu'il est psychologique. Tout concourt à une expansion dans ce sens : d'abord l'état des esprits, la guerre et les changements politiques qui en ont été la conséquence et qui ont amené à l'administration des Beaux-Arts des hommes que leur éducation et leur goût portent naturellement à encourager le grand art par tous les moyens en leur pouvoir; puis, — et ceci est pénible à dire, — d'urgentes et vastes commandes nécessitées par la criminelle destruction de monuments publics qui seront prochainement rebâtis, de grands espaces, d'excellents cadres, à l'Hôtel de ville, aux Tuileries, à la Légion d'honneur, au conseil d'État, au Palais de Justice, dans les nouvelles églises et dans les nouveaux théâtres; enfin l'exemple, encore latent, mais qui bientôt viendra jeter dans la balance son poids irrésistible, d'un grand maître, d'un décorateur puissant et tel qu'on n'en aura pas vu depuis le

XVIe siècle, exposant au mois d'août prochain, à l'École des Beaux-Arts, l'œuvre gigantesque du foyer de l'Opéra. Cet exemple de M. Baudry, qui bientôt recueillera dans l'acclamation publique et dans l'enthousiasme universel le fruit de dix années d'un labeur silencieux et opiniâtre, du noble désintéressement et de l'ambition généreuse qui l'ont fait vivre pendant si longtemps au milieu d'une solitude claustrale et d'une gêne presque voisine de la pauvreté, cet exemple de ce que peuvent, même dans notre civilisation cosmopolite et si profondément modifiée par la montée de la science, l'amour du grand et du beau et la foi robuste dans son art, aura, nous n'en doutons pas, une influence considérable sur les destinées de l'école contemporaine.

Alors même que le Salon ne nous aurait pas laissé une aussi bonne impression, nous dirions encore à tous, aux jeunes et à ceux qui vont cesser de l'être, à ceux qui portent en eux une étincelle du feu sacré, courage et confiance! et la France tournera de nouveau au livre d'or où sont inscrits les noms de Jean Foucquet, de Lesueur, de Poussin, de David, de Prud'hon, de Géricault, d'Ingres et de Delacroix, de nobles et glorieuses pages!

III.

L'œuvre la plus virile du Salon, nous ne disons pas la plus belle et la plus complète, mais celle qui dénote chez son auteur l'organisation la plus vigoureuse et l'imagination la plus puissante, est la grande composition historique de M. Matejko, *Étienne Bathori devant les murailles de Pskow*. M. Matejko n'est pas Français, c'est un Polonais très-authentique, et, quelque pénible que soit l'aveu, nous devons à la vérité de reconnaître qu'il a une force de tête et une carrure d'épaules qui en font aujourd'hui, vis-à-vis de nos jeunes peintres, un athlète redoutable. Il n'est pas nouveau venu parmi nous; il nous a déjà présenté d'autres épisodes de l'histoire militaire de la Pologne au XVIe siècle, et l'on se souvient encore de son début très-brillant, en 1865. Mais comme son talent nous revient fortifié et agrandi! Il est maintenant maître absolu de son métier, et ses défauts, qu'il a très-réels et pour nous très-visibles, proviennent bien plus de son esthétique et de l'esprit de race que de son art lui-même.

La conception, abrupte et hérissée, est d'un abord assez difficile; la scène pour être comprise à Paris, dans ses détails, demanderait une leçon d'histoire. Elle représente Étienne Bathori, roi de Pologne, — celui-

là même qui succéda à Henri de Valois, rappelé en France par la mort de Charles IX,— au moment où, arrêté sous les murs de Pskow, qui tremble devant lui et s'apprête à lui ouvrir ses portes, au cœur de la Russie et à six jours de marche de Moscou, les envoyés d'Ivan le Terrible, conduits par le nonce du pape, Antonio Possevini, lui apportent le pain et le sel en signe de soumission. M. Matejko, en vrai patriote, a donc choisi l'un des épisodes les plus glorieux, pour son pays, de la vieille lutte séculaire de la Pologne contre la Russie. Quoi qu'il en soit, d'ailleurs, de la donnée historique, la scène, avant qu'on en saisisse le sens, se présente aux regards avec une magnificence grandiose, et le drame, quoiqu'il parle une langue étrangère, vous saisit à la gorge. Au milieu de son camp, au seuil de sa tente ouverte, dont les épaisses tentures relevées laissent apercevoir les groupes animés des courtisans et les figures hautaines des barons polonais, au milieu de sa garde sous les armes, le roi est assis, au premier plan, coiffé d'une toque de fourrure noire à aigrette et somptueusement couvert d'un long manteau de brocart d'or, sous lequel brillent les fines dorures d'une cuirasse d'acier damasquiné; il tient son épée posée en travers sur ses genoux écartés, les pieds sur une peau d'ours noir. Il est assis carrément et solidement, avec cette nonchalance dédaigneuse, particulière aux Orientaux; on sent dans sa pose, dans son geste, dans son regard voilé, dans toute sa personne enfin, la gravité du commandement et l'orgueil de la victoire. Devant lui, devant ces seigneurs polonais de si fière mine, devant cette aristocratie raffinée, entre deux haies de cavaliers en armures, s'avancent lourdement, dans les attitudes de la soumission la plus plate et du prosternement le plus humble, les barbares de l'Ukraine et de la Livonie, les Moscovites à la barbe inculte, au masque farouche et écrasé. En tête et conduit par le nonce apostolique, dont la soutane jette une note sombre au centre du tableau, s'agenouille Vladick de Polock, l'envoyé d'Ivan, vêtu d'une chape traînante à ramages, qui rappelle celles de Van Eyck et pourrait être signée de lui. Le contraste entre les deux peuples, entre les deux races, est superbe et développé de main de maître. Puis, au loin, par delà la houle de ces têtes humaines, par delà cette forêt d'étendards, de lances et de casques empennés, on voit briller, dans les lueurs du couchant, les remparts de Pskow et, au-dessus des dômes arrondis des églises, monter les noires fumées de l'incendie.

L'ensemble a une ampleur pittoresque tout à fait remarquable et le décor est splendide; tous les détails sont traités avec la même sévérité scrupuleuse, toutes les étoffes sont exécutées avec le même soin et la même précision étourdissante; toutes les têtes sont originales, intéressantes et



CHARLES MARTEL DEVANT POITIERS.

Tableau de M. Puvis de Chavannes. (Croquis de l'auteur.)

savamment construites ; les personnages sont bien en chair et en os, et les mains sont admirables ; la couleur vibre dans les gammes les plus riches, les plus claires et les plus éclatantes ; tout cela est enfin d'une force de métier et d'invention incomparable, et cependant, on le sent, il manque à cette exubérance touffue, qui rappelle certaines pages de Richard Wagner, — nous entendons celles, fort rares, qui sont claires et accessibles au commun des mortels, — il manque à cet art puissant et mâle, pour être véritablement grand et véritablement émouvant, un peu de ces qualités maîtresses qui resteront, quoi qu'on dise et qu'on fasse, la condition première du beau : la simplicité et l'unité d'effet. Des sacrifices, des élagages, un grand parti d'ombre et de lumière, des ménagements scéniques ; en un mot, un fil conducteur pour l'œil et pour l'esprit : voilà ce qui fait défaut à l'œuvre de M. Matejko. Il lui manque, pour être un chef-d'œuvre, un peu de ce goût et de cette mesure que nous tenons de notre sang latin ; il lui manque enfin un peu de ce que possède, à un si haut degré, un peintre qui a été très-discuté, mais qui, en somme, est resté chez nous le plus ferme champion du grand art, M. Puvis de Chavannes.

Voici précisément de lui, en regard, une toile qu'il a peinte pour l'hôtel de ville de Poitiers et où il a représenté Charles Martel vainqueur des Sarrasins : à côté de ce tumulte de couleurs et de formes, elle brille avec l'éclat tempéré des vieilles fresques. A cette puissance nous préférons cette simplicité ; c'est ainsi que doit parler le grand art. — Ici, c'est la Chronique, c'est-à-dire l'histoire surchargée de détails ; là, c'est l'Épopée, c'est-à-dire l'histoire simplifiée et agrandie. M. Matejko, comme les vieux maîtres du xve siècle, analyse et cherche le particulier ; M. Puvis de Chavannes, au contraire, comme les grands génies de la Renaissance, poursuit une synthèse et s'élève jusqu'au général. L'un peint des Polonais et raconte en un long récit un épisode de leur guerre avec les Russes ; l'autre peint des hommes, une sorte d'humanité idéale et primitive, ou, s'il s'adresse comme cette année à un fait historique, il voudra représenter, dans un symbolisme concis, la lutte de deux mondes et de deux religions, de deux races et de deux civilisations, la victoire de la chrétienté sur l'Islam, de l'Évangile sur le Coran. — Nous savons parfaitement tout ce qu'il y a de science et d'habileté dans l'exécution de M. Matejko, d'insuffisance et de naïveté dans celle de M. Puvis ; mais, comme nous mesurons la peinture monumentale plutôt à la grandeur de l'idée qu'à la perfection du faire, l'œuvre du peintre français nous émeut incomparablement plus. M. Puvis n'est qu'un fresquiste ; il faut le prendre et le juger ainsi. Il parle une langue énergique et sobre, qui ne plaît peut-être



SARPÉDON.

Tableau de M. Henri Lévy.

pas à la foule, mais qui exprime exactement sa pensée. Il convient, d'ailleurs, de dire qu'il y a longtemps qu'il ne s'est élevé aussi haut et qu'il a rarement trouvé des accents plus nobles et plus éloquents.

Charles Martel, après avoir écrasé, devant Poitiers, les hordes d'Abd-er-Rhaman et rejeté bien loin le flot qui avait failli submerger l'Europe entière, s'avance vers les portes de la ville où l'attendent les femmes, les enfants, les vieillards, les prêtres et l'évêque qui le bénit. Il s'arrête, suivi de ses noirs cavaliers, et, levant au ciel cette hache qui l'a fait surnommé le *marteau* des Sarrasins, il remercie le Dieu des armées. Il traîne avec lui les témoins de sa victoire, des hommes et des femmes au regard étrange, au profil caractéristique, bronzés et desséchés, qui semblent apporter dans les plis de leurs vêtements de laine comme la senteur de ces pays lointains où le soleil luit d'un implacable éclat. Au dernier plan se dresse la robuste silhouette des vieilles murailles visigothes. Quelle admirable composition! Quel sentiment et quelle dignité dans toutes ces figures! Quelle grâce et quelle chasteté dans ces deux jeunes femmes qui donnent à boire au prisonnier! Quelle énergie sauvage, quel style dans ce groupe de malheureux qui tombent à terre exténués de fatigue, dans ce vieillard farouche qui se relève pour maudire et que sa fille retient par un geste désespéré! Il y a dans l'invention de ce groupe une inspiration sublime, un de ces traits de génie qui font vivre une œuvre. Cela est tombé du ciel, tout entier dans la pensée de l'artiste.

Du *Charles Martel* de M. Puvis de Chavannes au *Christ en croix* que M. Bonnat a exécuté pour l'une des salles de la cour d'assises, le saut est brutal, mais il ne nous déplaît pas. Ce *Christ* est le grand succès de curiosité du Salon, succès très-discuté et, à notre avis, très-discutable. — Imaginez un portefaix cloué sur la croix, émergeant en trompe-l'œil et en pleine lumière, d'un fond sombre et vineux, et étalant aux regards les pauvretés et les laideurs d'un vulgaire modèle d'atelier. La torture physique y est représentée avec un réalisme inouï : c'est le cynisme de l'agonie et l'on sent devant cette toile comme une vague odeur d'amphithéâtre. Les muscles se tendent, les veines se gonflent à éclater, les vaisseaux se déchirent, les fibres palpitent et se contractent, la face s'injecte, l'être entier se révolte et se tord; ce n'est pas la mort qui approche, c'est la vie qui se roidit dans un dernier effort! La lumière, venant on ne sait d'où, aveuglante et crue, qui enveloppe tous les reliefs et fouille tous les creux, ne vous fait grâce d'aucun détail. Il faut, comme au dernier acte du *Sphinx* de M. Octave Feuillet, que vous restiez, quoi que vous en ayez, cloué et rivé à votre place : l'agonie vous arrête et ne vous lâche plus. — On nous dira, peut-être, que cette figure ne

sera point déplacée à la cour d'assises et que les habitués du lieu y reconnaîtront avec plaisir l'un des leurs. Cependant, quelque dédain que l'on ait pour les anciennes traditions de la peinture religieuse, quelque sceptique que l'on soit, on ne peint pas un Christ comme Franz Hals peignait un cabaretier de Harlem, et, malgré l'habileté effrayante de l'exécution, malgré la largeur et le relief du rendu, nous ne pouvons voir dans l'œuvre de M. Bonnat qu'une erreur de conception, un contre-sens esthétique, erreur et contre-sens qui n'entament en rien, nous avons à peine besoin de le dire, l'estime que nous avons pour son merveilleux talent. Ne se montre-t-il pas, d'ailleurs tel qu'il est, dans toute sa force de praticien et dans tout son charme, avec les deux tableaux de genre qu'il a exposés en même temps que son *Christ :* les petits portraits de M[lles] D..., une délicieuse orientale, et le charmant diminutif du *Scherzo* de l'an passé, les *Premiers Pas*, un brillant de la plus belle eau qui ne redoute aucun voisinage?

Si, dans le *Christ* de M. Bonnat, l'exécution et le tour de main sont tout, voici une *Séléné* de M. Machard, pensionnaire de la villa Médicis, légèrement traitée en esquisse décorative, pour l'ovale d'un plafond, sommaire et un peu fruste, que l'idée poétique transfigure et élève au rang des plus belles œuvres. Séléné, dans la chaste nudité des déesses, les cheveux dénoués, et caressée par un pâle rayon de lumière sidérale, monte lentement au ciel et, dans un mouvement d'une grâce adorable, ajuste sa flèche d'argent sur l'arc délié de la lune naissante; quelques points d'étoiles brillants piquent l'azur sombre de la nuit, et de légers nuages, cardés et moutonneux, nuages rapides qu'un souffle emporte, semblent l'accompagner dans son vol aérien. — Quelle distinction originale dans le motif! Quelle jeunesse pleine de fraîcheur dans l'idée et dans la forme!

Ne quittons pas les hauteurs de l'empyrée sans nous arrêter un instant devant le *Sarpédon* de M. Henri Lévy, le jeune auteur, très en vue et très-goûté, du *Christ au tombeau* du dernier Salon et de l'*Hérodiade* du Salon de 1872, et devant l'*Éros et Aphrodite* que M. Toudouze avait envoyé de Rome, cet hiver, à l'École des Beaux-Arts et qui revient aujourd'hui subir l'épreuve d'un nouveau jugement. — Quoique le tableau de M. Lévy soit loin de nous satisfaire entièrement, il nous semble cependant que son talent est en progrès et qu'il dégage peu à peu son originalité. M. Lévy s'est bravement attaqué à Homère. Il a pris pour sujet de sa composition ce poétique épisode du XVI[e] livre de l'*Iliade* où Jupiter, sur les prières de Junon, ordonne à Apollon de faire enlever du camp des Grecs le corps de Sarpédon, général des Lyciens, et après

l'avoir lavé dans les eaux du fleuve, après l'avoir parfumé d'ambroisie et revêtu d'habits immortels, de le remettre entre les mains des deux frères, le Sommeil et la Mort, pour qu'ils le transportent en Lycie, où ses amis et sa famille lui feront des funérailles magnifiques et lui élèveront un tombeau orné d'une colonne, ce qui est, ajoute Homère, le plus grand honneur que puissent recevoir les morts. M. Lévy a choisi le moment où Sarpédon est enlevé dans les airs par le Sommeil et la Mort. — Nous ne relèverons pas toutes les entorses que M. Lévy a fait subir au texte du poëte ; la tâche serait trop facile et, d'ailleurs, ne prouverait rien. M. Lévy, qui s'est un peu égaré dans son sujet, le sait aussi bien que nous. Mais nous regrettons vivement qu'il ait fait entrer dans la composition la figure de Jupiter ; elle est inutile d'abord, péniblement exécutée et absolument contraire à la tradition antique. Le mouvement affectueux et penché, qui pourrait convenir à un Christ compatissant, ne saurait être celui du roi des dieux, surtout du redoutable Zeus des Grecs. Combien le beau groupe emmêlé de Sarpédon, du Sommeil et de la Mort, avec sa belle ondulation de lignes et son mouvement qui monte si bien, n'eût-il pas gagné à être seul et isolé dans le champ du tableau ! — Quant à M. Toudouze il s'est adressé à l'un des sujets les plus gracieux de la théogonie païenne : Éros conduisant Aphrodite sur sa conque nacrée, attelée de papillons bleus, et l'emportant, à l'éveil de l'aurore, à travers les profondeurs silencieuses de l'éther. Il a composé son sujet en poëte épris des délicatesses et des raffinements étranges. Notre premier regard avait été singulièrement offensé par les notes aiguës du coloris. Six mois se sont écoulés, et l'aspect du tableau nous paraît avoir sensiblement gagné. Les crudités des couleurs se sont un peu éteintes, la pâte s'est émaillée et la figure de Vénus reste maintenant entière avec sa grâce charmante et originale. M. Toudouze est remarquablement bien doué, mais qu'il prenne garde de sophistiquer ses meilleures qualités par l'abus de la recherche et de la préciosité.

L'un des caractères rassurants du Salon de 1874 est de montrer les efforts les plus nets et les plus courageux venant des nouveaux venus. Parmi ceux-ci il en est deux qui se montrent déjà solidement armés pour la lutte et qui, avec des tempéraments très-différents et même opposés, s'affirment de plus en plus : nous voulons parler de M. Jean-Paul Laurens, le peintre saisissant de la *Mort du duc d'Enghien* et la *Piscine de Bethsaïda*, et de M. Humbert, qui s'était mis si fort en vue, au dernier Salon, par un superbe portrait de M. Welles de Lavalette et par cette étrange et troublante *Dalila* qui appartient aujourd'hui à M. Lepel-Cointet. L'un et l'autre ont fait un grand pas.



PROMÉTHÉE DÉLIVRÉ. — Tableau de M. Ranvier (Croquis de l'auteur.)

M. Humbert, — qui l'eût pensé? — expose une grande Vierge glorieuse sur un trône, tenant contre ses genoux l'enfant Jésus et saint Jean-Baptiste. Il a repris le thème éternel des maîtres primitifs de Milan et de Venise, en le développant et en le colorant de son sentiment moderne. Il s'est rappelé, avec une inspiration heureuse, de Cima da Conegliano, de Benedetto Montagna, de Giovanni Bellini et de leurs ordonnances symétriques, avec l'inévitable baldaquin et le fond de montagnes azurées. C'est un souvenir et non un pastiche. M. Humbert, auquel on avait dénié le goût du simple et du chaste, a fait volontairement cette excursion en Italie, pour répondre à certaines critiques et pour donner à sa nature nerveuse, à sa verve ardente et un peu maladive, un calmant et un fortifiant. Il a pleinement réussi, et, au point de vue de la couleur, de la pondération des lignes et de la pondération de l'effet, l'œuvre de M. Humbert est, dans le bon sens et, pour nous servir d'une expression d'atelier, la meilleure *tache* du Salon. La Vierge, dans sa sévérité pensive, rappelle la *Madone* de Michel-Ange, à Bruges. Dans son ensemble, avec sa longue robe de soie cerise doublée de rose, à taille et à manches étroites, avec son long manteau grenat qui encapuchonne le sommet de la tête et retombe en longs plis jusqu'à terre, elle se détache superbement sur le baldaquin noir, dont la bordure à rinceaux dessine un excellent rappel de rouge. La tête et les mains, très-personnelles, très-distinguées, sont la signature d'un maître ; le fond de paysage, bleuissant et vaporeux, est d'une valeur exquise. Il est seulement à regretter que M. Humbert n'ait pas eu le temps de chercher davantage le modelé de ses deux enfants ; les contours, qui sont d'une impression juste, mais peu déterminée, se perdent dans des ombres trop lourdes et un peu opaques. Avec un mois de travail de plus, il se fût présenté au Salon avec une œuvre inattaquable. Cette *Vierge* venant après la *Dalila* nous permet d'attendre beaucoup de lui et de lui demander beaucoup.

Le talent de M. Laurens est plus naïf et plus austère; il a la foi et la ténacité. Modeste et laborieux, éloigné de toute intrigue et de toute coterie, patient et chercheur comme un bénédictin, toujours prêt à se critiquer lui-même et à reprendre son travail, M. Laurens est une des figures les plus sympathiques de la jeune école, et nous serions bien trompé si elle n'était pas bientôt au premier rang. Il a exposé un charmant portrait d'enfant, le meilleur peut-être du Salon; un morceau de peinture très-crâne, l'esquisse d'un cardinal, dans lequel il a enlevé rouges sur rouges, comme Velasquez dans le portrait d'Innocent X; et un grand tableau d'histoire religieuse dont il a emprunté le sujet à un épisode de la vie de saint Bruno en Calabre. Ceci nous transporte au



LA FEMME AUX ROSES.

Tableau de M. Voillemot. (Croquis de l'auteur.)

XIe siècle. Saint Bruno, à la porte de son monastère, entouré de ses pieux compagnons, refuse les présents que lui envoie le comte Roger, le *grand comte*, comme on l'appelait, qui fonda le royaume de Sicile. L'eau-forte, que M. Laurens a gravée lui-même pour la *Gazette*, montrera comment il a distribué son action et de quelle habile façon il a composé sa mise en scène, avec une grande opposition de lumière au centre. Nous louerons surtout le groupe des chartreux. Têtes nues et pieds nus, dans leurs longues robes de laine blanche, ils ont une énergie et une dignité superbes. Ils vivent, ils agissent, non pas en trompe-l'œil, mais comme doit vivre et agir de la bonne et solide peinture. La force de M. Laurens est résumée dans ces figures; leur facture, très-caractéristique, est celle d'un maître ouvrier.

Quelle est cette jeune fille qui, toute nue, le corps baigné par la lumière tamisée du matin, s'avance doucement, sur le gazon humide, en relevant ses longs cheveux dénoués? Ne vous semble-t-elle pas, au milieu de ce jardin en fleur, où un regard indiscret peut si facilement se dissimuler, bien éveillée, bien imprudente et, disons-le, bien peu vêtue? Vous le devinez, c'est l'idylle de M. Carolus Duran. *Anch' io son pittore!* Et moi aussi je suis peintre et capable, si je le veux, de m'élever au-dessus du genre qui m'a rendu célèbre! Et de fait, M. Duran, qui a voulu peindre un nu, a fait preuve, ici encore, d'une habileté très-remarquable. Il a rompu avec la vieille routine; il a mis sa figure en plein air, — il faut prendre le mot à la lettre, — supprimant en quelque sorte les ombres, les demi-teintes et le repoussoir. Le modelé, sous lequel on ne sent peut-être pas assez la chair, est d'une extrême finesse, le ventre surtout ainsi que la poitrine et la silhouette générale sont d'une extrême élégance. Le type du visage est trop contemporain et trop près du modèle; il n'est pas assez chaste pour ce corps qui l'est beaucoup. Mais M. Carolus Duran a mis dans cette allègre et souriante figure toutes les séductions de son pinceau et le charme de son sentiment; c'est assez pour ne pas nous associer aux critiques trop vives que de prime abord elle avait soulevées. Tout au plus dirions-nous qu'elle manque un peu de ce je ne sais quoi de ferme et de sobre qui s'appelle le style et que les Aristarques demandent à la nudité.

On se plaignait naguère de cette abondance de femmes nues, de Vénus, de bacchantes, de nymphes, de baigneuses, d'odalisques et de dormeuses, qui donnait au Salon un aspect de mauvais lieu; nous pourrions maintenant, en ce sens, nous plaindre d'une certaine pruderie et d'une certaine indigence. Le nu! voilà l'école éternelle et la source féconde. C'est à ses leçons fortifiantes et saines que se trempent les



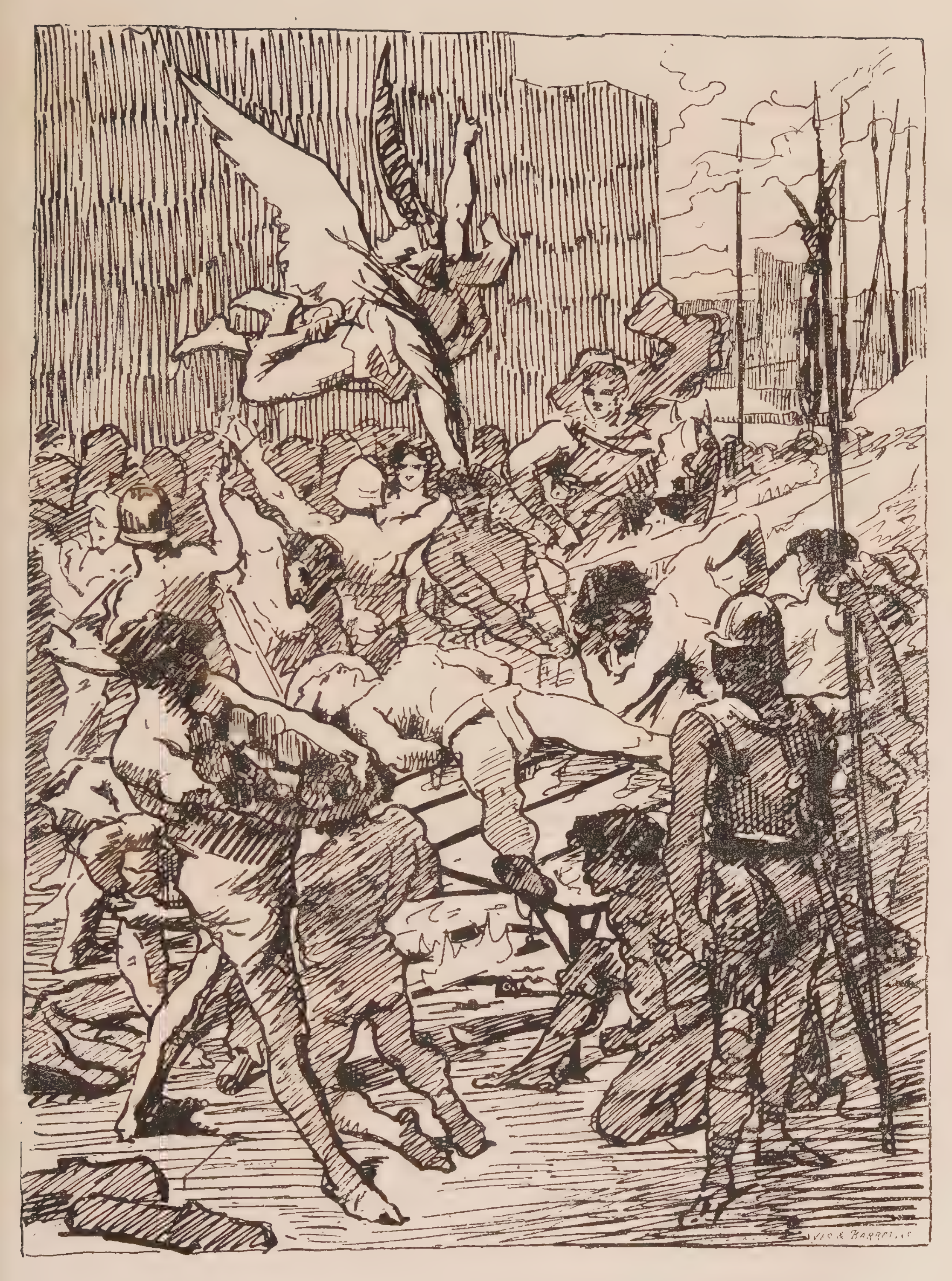
UNE FAMILLE DE SATYRES. — Tableau de M. Priou.

individualités viriles. Cependant nos peintres prouvent qu'ils sentent encore le prix des fortes études par nombre d'œuvres intéressantes et sérieusement étudiées, telles que l'*Éducation de l'Amour par la Folie*, de M. Émile Lévy, une saynète charmante, exécutée avec la délicatesse de ses meilleures toiles et pleine de finesse alexandrine et de poésie; telles que le *Prométhée délivré*, de M. Ranvier; la *Famille de Satyres*, de M. Priou; le *Satyre jouant avec une bacchante*, de M. Gervex, morceau brillant et coloré, d'un très-jeune débutant, auquel nous prédisons le plus bel avenir s'il ménage avec prudence les dons que la nature lui a prodigués, et la *Vengeance au sérail*, de M. Cormon; telles que la *Femme aux roses*, gracieuse fantaisie dont M. Voillemot a emprunté le sujet aux *Stalactites*, de Th. de Banville; telles que la robuste et massive *Vénus*, de M. Bin, et certaines parties de la frise de M. Ehrmann et du *Jugement de Pâris*, de M. Parrot; telles que le *saint Jean-Baptiste*, de M. Cabanel, les compositions religieuses de MM. Athanase Grellet et Monchablon, les études de M. Henner et le *Martyre de saint Laurent*, de M. Lehoux; telles enfin que ce *Premier Portrait*, de M. de Curzon, qui a la pureté marmoréenne d'une ode de Lamartine.

Le *Prométhée délivré* est une œuvre remarquable et qui dénote un élargissement inattendu du talent de M. Ranvier. M. Ranvier n'était qu'un dessinateur élégant, un ciseleur adroit de petites formes et de petites idées; il est devenu un peintre capable de poursuivre un travail de longue haleine et de haute visée. C'est un tableau où les figures de premier plan sont de grandeur naturelle. Prométhée est étendu, le vautour attaché à ses flancs; près de lui, pleurent deux blondes filles aux longs cheveux tressés, et vêtues de noir; au loin, Hercule, couvert de la peau du lion de Némée, apparaît décochant la flèche qui doit le délivrer. L'allégorie est facile à deviner : c'est la patrie saignante, sous les serres du vautour germain et pleurée par l'Alsace et la Lorraine; c'est l'hercule gaulois lançant le trait libérateur; c'est le présent et peut-être l'avenir.

Le tableau de M. Cormon, ainsi que celui de M. Gervex, mérite, à plus d'un titre, de fixer notre attention, non comme une œuvre arrivée, mais comme une précieuse promesse. C'est un drame à trois personnages, une haine de sérail assouvie et satisfaite. Le corps pâli et exsangue de la jeune femme morte, en pleine lumière et sur une draperie blanche, est un morceau fort bien traité et très-habile. Nous aimons moins les deux autres figures qui sont comme noyées dans une ombre sans reflets et sans transparence. Ce jeune peintre n'a pas donné là tout ce qu'il pouvait donner, et nous l'attendons au prochain Salon.

M. Lehoux, dont nous avons suivi avec intérêt les premiers envois,



MARTYRE DE SAINT LAURENT.

Tableau de M. Lehoux. (Croquis de l'auteur.)

se mesure aujourd'hui courageusement avec un gros drame et une grande machine. C'est le *Martyre de saint Laurent*, avec toute la mise en scène obligatoire : le bourreau, les licteurs, les soldats, le proconsul à cheval et la foule avide de spectacles sanglants. M. Lehoux, préoccupé de frapper fort plutôt que de frapper juste, a certes usé avec peu de ménagement du modèle, des attitudes ronflantes et des muscles tendus ; son tableau sent encore l'école, et l'effet cherché ne se dégage pas ; mais, sans trop penser à ce qu'elle pourra devenir, nous applaudissons de grand cœur à cette audace juvénile. M. Lehoux a mis dans son décor de fond le château des papes d'Avignon, le Rhône et la tour Saint-André ; c'est un anachronisme que nous lui pardonnons volontiers, et qui n'a rien de désagréable.

M. Henner, cette année, comme M. Bonnat, nous semble avoir fait fausse route. Comme M. Bonnat aussi, il n'a rien perdu de ses qualités supérieures d'exécutant, mais il a eu l'idée regrettable d'aborder par le côté prosaïque deux sujets d'histoire religieuse très-élevés et dont les grands maîtres ont, pour ainsi dire, consacré la noblesse. Les types qu'il a choisis pour représenter la *Madeleine dans le désert* et le *Bon Samaritain* manquent de style et de caractère; ils n'ont pas la laideur provocante du *Christ en croix*, mais ils ont une laideur bonasse et banale qui n'est pas moins vulgaire. Les fonds sont bien sommaires et bien noirs, et les gammes bien monochromes, pour des peintures qui, par morceaux, accusent une si grande habileté de métier et un tempérament de coloriste si fin. C'est dans un admirable portrait de femme à fond vert qu'il faut chercher M. Henner. Nous ajouterons encore, d'une façon générale, que si, par l'emploi constant du bitume, M. Henner obtient des tons d'une délicatesse merveilleuse, il prépare à l'avenir de ses tableaux de redoutables dangers. Sa *Suzanne au bain* du musée du Luxembourg, qui date de dix ans à peine, a déjà cruellement souffert.

A côté de ces œuvres sur lesquelles nous venons de jeter un rapide regard et qui par leur forme touchent directement à l'art élevé, il en est quelques autres, d'un genre plus indéterminé, qui s'y rattachent encore. Telles sont, entre celles-ci, *la Falaise* de M. Jules Breton, les gracieux tableaux de M. Perrault, et *la Charité*, l'*Homère aveugle* et les *Italiennes à la fontaine* de M. Bouguereau. Les enthousiastes de M. Bouguereau, et ils sont nombreux, seront satisfaits, cette année; son talent n'aura jamais été aussi complétement représenté. De ces trois compositions, celle que nous préférons, pour l'accord et l'équilibre de toutes ses parties, pour l'onction caressante de la touche, pour la simplicité pénétrante et pour le charme du motif, c'est *la Charité*. Elle comptera certainement

au nombre des meilleures toiles de M. Bouguereau. Quant à la grande étude de M. Breton, le peintre des épopées champêtres, qui représente une jeune et vigoureuse paysanne étendue sur le ventre au bord d'une falaise, nous ne saurions mieux la décrire qu'avec les vers suivants de M. Breton, qui sont adorables. Ce sera une note inédite et piquante et comme une variation sur le même thème.

FLEUR DE SABLE.

Une exquise vapeur de lilas tendre rôde
Dans de vagues remous mollement s'allongeant
Sur la côte, et la mer prend un reflet changeant
D'améthyste, d'opale et de pâle émeraude.

L'Océan reposé, muet, traîne ses flots
Que çà et là déchire une roide nageoire,
Indolemment, ainsi que de longs plis de moire,
Et se soulève à peine aux rochers des îlots.

A peine si l'on voit remuer la bouée
Mélancoliquement, sur le miroir uni;
Aux mates profondeurs d'un ciel d'argent bruni,
Par instants, le soleil essaie une trouée.

Une lame, parfois, accourt, jette un bruit clair,
Déroule son collier de perles sur la grève,
Et, tourbillon subtil et confus comme un rêve,
S'éparpille, s'étale et retourne à la mer.

Sur ce fond lumineux et calme, une enfant, blonde,
Svelte et lente, marchant, le jupon relevé,
Incline son beau galbe au contour achevé,
Le col frêle et les yeux rêveurs penchés vers l'onde.

Parmi ces merveilleux accords de la couleur
Où la splendeur revêt l'ineffable tendresse,
Humant le souffle pur de l'air qui la caresse,
S'ouvre et s'épanouit sa jeune bouche en fleur.

Sur le sable irisé par le flot qui l'arrose
Et qui ferait pâlir le plus riche métal,
A temps égaux, la lame aux lèvres de cristal
Déferle sur l'enfant et baise son pied rose.

1873.

Sous le charme de ce rhythme indolent, nous allions oublier le *David* de M. Delaunay. Cet oubli serait d'autant plus impardonnable que nous

tenons M. Delaunay pour l'une des plus solides colonnes de l'école contemporaine. Nous ne pouvons prononcer son nom sans songer à l'admirable *Peste*, du musée du Luxembourg. Le *David*, qu'il a envoyé cette année au Salon, nous montre bien ses qualités ordinaires de puissance



DAVID.

Tableau de M. Delaunay. (Croquis de l'auteur.)

et de style, mais il ne nous donne peut-être pas au même degré que la *Peste* la mesure de sa force. On sait, d'ailleurs, que M. Delaunay est tout entier à l'achèvement des peintures décoratives qui doivent orner l'un des grands salons-annexes du foyer de l'Opéra et qui occuperont certainement, dans la décoration générale du théâtre, une place très-remarquable entre le grand plafond de M. Lenepveu et l'œuvre gigantesque de M. Baudry.

IV.

L'art français a toujours été maître dans le portrait. Son histoire, même aux périodes d'hésitation et d'effacement, présente une suite ininterrompue, depuis les Clouet jusqu'à Ingres, d'incomparables portraitistes. Si donc la généralité des portraits, au Salon de 1874, offre un peu moins d'intérêt que de coutume, c'est un accident passager dont nous n'avons point à tenir compte. M. Carolus Duran, qui est, avec M. Henner, le roi du genre, n'a pas fait, dans sa manière large de meilleures choses que le portrait de sa petite-fille, qu'il expose cette année; mais dans le *Portrait de Mme de Pourtalès,* où il accuse une nouvelle manière plus cherchée et plus travaillée, il semble perdre un peu de ce prime-saut d'exécution et de cette souplesse de pinceau qui avait fait de lui, dans ses chefs-d'œuvre, comme dans les portraits de sa femme et de Mme Feydeau, un magicien prestigieux. La robe de satin noir que porte Mme de Pourtalès est d'un rendu merveilleux, mais nous aimons peu la facture du fauteuil, dans lequel elle est assise, et du fond de tenture à ramages bleus sur lequel la figure, précieusement modelée, se détache en clair. M. Lefèvre, dont les beaux portraits de femme étaient si fort prisés des délicats, a été médiocrement heureux avec la figure, assez ingrate d'ailleurs, du fils de Napoléon III; il n'a pas su dégager le caractère très-particulier et très-personnel de cette physionomie. Le front et les yeux sont justement et finement exprimés; mais le menton, le nez, la bouche, le cou et les oreilles sont d'un aspect dur et sec. Mlle Nélie Jacquemart a plutôt descendu que monté depuis le portrait de M. Dufaure et elle demeure bien loin de celui de M. Duruy; on retrouve cependant une partie des aptitudes heureuses de son beau talent dans l'élégant et aristocratique portrait de M. A...

C'est chez quelques peintres ne faisant pas du portrait leur spécialité ordinaire, comme MM. Delaunay, — une tête d'homme découpée à l'emporte-pièce, sur un fond rouge brique — Cot, Leman et Adrien Lepage, qu'il faut chercher les œuvres originales. M. Jacques Leman, qui jusqu'alors s'était surtout fait connaître par ses agréables excursions dans le siècle de Louis XIV, vous arrête au passage avec le très-beau et très-vivant portrait de M. Daniel Ramée. L'homme avec ses façons d'être et d'agir, avec son costume qui est resté, à travers toutes les variations de la mode, le costume type du lion féroce et à tous crins, sous la Restauration, est là tout entier; la tête, exécutée avec les procédés un peu com-

pliqués de Gustave Ricard, par petites touches rapides et savamment emmêlés, petille et rayonne; la pose est ferme et solide dans son laisser-aller habituel, et la main gauche, appuyée sur la hanche, est souple et nerveuse. — Le vieux bonhomme à lunettes de M. Adrien Lepage, avec son mouchoir à carreaux et sa tabatière en écorce de mérisier sur les genoux, est d'une vérité et d'une naïveté charmantes. Mais le meilleur portrait du Salon, selon nous, est le portrait de Mme D..., par M. Cot. C'est celui d'une jeune femme très-blonde, vêtue d'une longue robe de velours noir, décolletée en carré et bordée au corsage d'une étroite bande de fourrure; les mains, croisées et tombantes, sont gantées de peau de Suède. Il se dessine en clair sur un fond clair, d'un gris très-doux, sorte de tenture d'appartement rehaussée de quelques minces filets d'or. Toute la pose est de la plus absolue simplicité; mais quelle habileté dans le modelé des bras, des mains, de la gorge et de la tête! Comme le regard en embrasse le contour sans effort! On retrouve dans cette gracieuse et correcte figure un peu de cette tenue de dessin et de couleur qui rendent les beaux portraits de Flandrin si remarquables et si intéressants.

LOUIS GONSE.

(La suite prochainement.)





Cliché A. Noack.

AUTEL DE LA CHAPELLE DU TRÉSOR, PAR PARODI

[illegible]

admirée. C'est l'effort le plus ambitieux de Parodi dans le genre sérieux. Le Christ est soutenu par la Vierge, aux côtés de laquelle se trouvent saint Jean et la Madeleine. Pour la première et pour la seule fois que je sache, Parodi a cherché à exprimer des émotions profondes, et il y a réussi dans une certaine mesure, surtout dans la Madeleine, dont les draperies flottantes aux lignes parallèles et la svelte silhouette ont un élan de passion [1].

Le chef-d'œuvre du sculpteur génois à Padoue est le grand ensemble de la chapelle des Reliques, dite du Trésor, qui se trouve derrière le chœur de l'église Saint-Antoine et qui est, en vérité, l'une des œuvres les plus exquises qu'ait produites la sculpture italienne à la fin du XVII[e] siècle. Ici, le talent facile, gracieux et essentiellement décoratif de Parodi est dans son élément.

L'autel, qui est le décor principal de la chapelle (1690-1745), se compose d'une ordonnance corinthienne que divisent trois portes de bronze doré (exécutées beaucoup plus tard par Adolf Gaab). La sculpture de marbre est tout entière de Parodi : sur la balustrade, les quatre Vertus qu'accompagnent des *putti*, avec saint François et saint Bonaventure; en haut, l'assomption de saint Antoine; sur les côtés, des anges musiciens. Ces visages souriants s'accordent avec les tons blancs et rosés des marbres et donnent à l'ensemble une note éclatante et joyeuse. L'œuvre est digne d'être comparée aux œuvres contemporaines de l'école romaine, telles que la chapelle de Saint-Louis de Gonzague par Le Gros [2].

La deuxième série des œuvres du sculpteur comprend d'abord des décors de jardin : la très jolie fontaine du palais Brignole, qui se compose de deux tritons qui soutiennent une balustrade au-dessous de laquelle un Amour verse l'eau d'un vase; un *Amour* qui devait orner une fontaine pour la villa Brignole à Voltri, une fontaine avec deux *putti* pour la maison des Pères Jésuites de Carignan, et un *Narcisse* pour le prince Doria. Puis, des statues isolées : un *Hercule* au palais Mari; *Adonis et l'Amour*, pour la villa Ramanone; un petit *Satyre*, un *Bacchus*, et enfin les « *Quatre Fleurs* » qu'il sculpta pour le prince Durazzo. Ces dernières statues, qui se trouvent actuellement dans la grande galerie du Palais royal de Gênes, sont

1. Parodi est peut-être aussi l'auteur des *putti* exquis qui décorent les deux fenêtres de cette même chapelle.

2. Les autres œuvres de Parodi à Padoue sont moins importantes; ce sont : les *Quatre Évangélistes* en bas-relief et les *Quatre Vertus* de la chaire de la cathédrale.

tout à fait exquises. S'inspirant des *Métamorphoses* d'Ovide, Parodi a représenté deux nymphes et deux jeunes hommes qui se transforment en fleurs. D'une grâce raffinée et d'une grande finesse d'exécution, ces statues sont, — avec la délicieuse « *Mansuétude* » de l'église Saint-Philippe de Néri qu'exécuta le fils de Filippo, Domenico Parodi, au XVIIIe siècle, — les œuvres les plus remarquables de la sculpture génoise de cette époque, dont le style convenait, mieux peut-être que celui de l'école romaine, aux intérieurs somptueux de palais.



Cliché A. Noack.

CADRE DE GLACE, PAR PARODI

(Palazzo Bianco, Gênes.)

Parodi a fait aussi des essais d'« art décoratif », comme le montre un cadre de glace doré et sculpté que possède le Palazzo Bianco. Le motif principal est composé de *putti* qui s'envolent parmi des feuilles. C'est un spécimen des glaces splendides, mais lourdes et chargées, qui décoraient les grandes galeries du temps.

L'influence de Parodi fut très étendue : l'école génoise du XVIIIe siècle procéda entièrement de lui. Les Gaggini suivirent son style. Ponsonelli (1651-1735) l'accompagna à Venise et à Padoue et fut son élève, comme le furent également Bernardino Schiaffino (1678-1725) et les deux Domenico Parodi. Francesco Schiaffino (1689-1765), bien qu'il ait étudié chez Camillo Rusconi à Rome et ait exécuté sa meilleure œuvre, *Le Rapt de Proserpine*, sur ses modèles, tient beaucoup de Parodi. Seul Francesco Queiroli (1704-1762) n'a pas subi son influence.

En un mot, l'école de Gênes restait au XVIIIe siècle, comme elle

l'était à partir de 1660, sous l'influence de l'école romaine ou, plus exactement, sous l'influence du Bernin et de ses successeurs. Mais, dans la sculpture religieuse, Puget seul a senti et a su exprimer avec la puissance de sa technique les élans d'extase dont l'art religieux du Bernin était comme transporté. Au contraire, Parodi et ses élèves n'ont emprunté à l'art berninesque que des qualités de grâce et de délicatesse, qui convenaient à leur talent décoratif et superficiel. En conséquence, leurs grandes « machines » d'églises, multipliées à la douzaine, sont, presque sans exception, banales et insipides; il faut chercher plutôt dans les décors de jardin et de salon l'expression de leur talent facile, gracieux et délicat.

FLORENCE INGERSOLL SMOUSE





Cliché A. Noack.

L'IMMACULÉE CONCEPTION, PAR PUGET
(Oratoire de Saint-Philippe de Néri, Gênes.)

de celle de Gênes que par l'absence des deux anges et la pose des mains de la Vierge.

D'après une inscription, la chapelle où se trouve la statue de Tivoli fut commencée en 1656 et terminée par « la piété privée » en 1671. Cette dernière date est probablement celle de la statue. En ce cas, il est très possible que nous soyons en présence d'une œuvre de Puget exécutée d'après la *Vierge* de la famille Lomellini et qui était terminée par un élève, Verrier ou Solaro.

L'examen de ces œuvres, qui composent la série des statues de Puget à Gênes, établit, à notre avis, le grand rôle que joue, dans la formation de son art, la sculpture italienne du temps. Il est impossible de répéter, avec Ph. Auquier[1], que Puget n'était pas de son siècle. Au contraire, peut-être, le sculpteur, plus que ses confrères, subit-il les influences contemporaines et Ratti n'exagère pas trop quand il commence sa biographie en l'appelant « *Il Bernini della Francia* ».

Parmi les élèves ou, plus exactement, les collaborateurs de Puget, le meilleur était Daniel Solaro (1634-1698). Disciple du Bernin à Rome, il serait venu en France, suivant Ratti[2], et y aurait fait la connaissance de Puget, qui l'invita à l'accompagner à Gênes auprès des Saoli. Nous savons qu'il a travaillé au *Saint Sébastien* et au *Saint Ambroise*; on est tenté de croire qu'il a travaillé également aux statues de la Vierge. Il exécutait un certain nombre d'œuvres à Gênes : une *Conception* pour la chapelle de Saint-François d'Assise à l'église Saint-Philippe de Néri, des *putti* pour le maître-autel de l'église Saint-Sébastien, des portraits pour le palais Raggi, « *varie cose per Francia* », etc. Son chef-d'œuvre, c'est le bas-relief qui se trouve à l'église S. Maria delle Vigne (3e autel à droite en entrant). Une ancienne image de la Vierge en occupe le centre, et autour d'elle on voit les saints Roch et Jean-Baptiste, des anges et des âmes du Purgatoire. Ce sont surtout ces dernières, aux figures souriantes et aux corps à demi nus, que Solaro a rendues avec une très grande délicatesse et une singulière beauté d'exécution, et, bien qu'il en exagère la valeur, Ratti n'a pas tort quand il dit que l'œuvre réunit « la grâce de Puget et la *morbidezza* du Bernin ».

L'activité de l'école de sculpture qui commença avec Puget se continua avec Filippo Parodi (1630-1702) qui, par sa grande réputation et le nombre considérable de ses œuvres, imposa aux sculp-

1. *Pierre Puget*, Paris, 1904, in-8°, p. 120.
2. Tome II, p. 106.

teurs génois la tradition de l'école romaine. Né à Gênes en 1630, il alla à Rome, où il étudia six ans chez le Bernin, comme le fit Solaro, son cadet de quatre ans.

Il est impossible d'établir la chronologie de son œuvre, qui se compose, d'une part, de statues et de groupes d'église et de quelques tombeaux et, de l'autre, de statues pour la plupart décoratives qu'il fit pour les seigneurs génois.



Cliché A. Noack.

SAINT JEAN-BAPTISTE, PAR PARODI

(Église S. Maria di Carignano, Gênes.)

A son retour à Gênes, vers 1661, il trouva un patron dans la personne de Francesco Maria Saoli, le même qui fit venir Puget de France. Celui-ci commanda à Parodi la statue de *Saint Jean-Baptiste* qui décore une niche de la coupole de S. Maria di Carignano, à côté des œuvres de Puget. Dans les gestes et dans le modelé du corps on reconnaît le style du Bernin. Quant au type, c'est celui qu'emploie Raggi dans le *Baptême du Christ* à l'église Saint-Jean des Florentins. C'est une de ces œuvres religieuses que toute la bonne volonté d'un critique ne réussira jamais à remettre en faveur. Un certain nombre des œuvres[1] de Parodi appartiennent à la même catégorie.

1. Citons aussi les œuvres suivantes : le groupe de *La Vierge avec des anges* commandé par la famille Grimaldi à l'église Saint-Luc; le maître-autel de l'église du monastère de l'Annonciation à Savone; la statue de *Saint Pancrace* avec des *putti* en bas-relief du maître-autel de l'église du saint; la statue de *Sainte*

D'autre part, le sculpteur a laissé dans les églises de Gênes plusieurs ensemble décoratifs qui sont plus dignes d'attention. La *Vierge avec l'Enfant et deux anges* souriants qui décore l'autel de la Madonna del Carmine à l'église San Carlo, est une œuvre charmante. Mais ce n'est pas à Gênes qu'il faut aller pour étudier les meilleures œuvres de Parodi en ce genre : elles se trouvent à Venise et à Padoue, où Parodi est allé vers 1685.

Il est probable que Parodi fut appelé à Venise pour faire le tombeau du patriarche Giovanni Francesco Morosini, mort en 1688. L'œuvre, qui se trouve à l'église des Tolentini, est un exemple très remarquable du genre adopté à Venise vers la fin du XVII[e] siècle, époque des grands tombeaux Valier et des façades fastueuses de S. Maria Zobenigo et de San Mose. Sous un grand rideau de stuc surmonté d'une gloire d'anges, la statue en marbre du défunt est agenouillée sur un sarcophage ; au soubassement, trois statues, également en marbre représentent la Charité, le Temps et la Renommée qui écrit les fastes du prélat. L'ensemble est brillant et les statues, notamment celle du défunt et celle de la Charité, — qui relèvent de la série romaine qui s'étend du tombeau d'Alexandre VII par le Bernin à celui d'Innocent XII par Filippo della Valle, — ont une réelle beauté d'exécution.

C'est probablement après s'être fait connaître à Venise par le tombeau de Francesco Morosini que Parodi fut appelé à Padoue, où sa première œuvre semble être le monument funéraire d'Orazio Secco qui se trouve à l'église Saint-Antoine et qui est signé : « *PLT Parodius inv. et fecit 1686* ». L'œuvre est un mélange curieux et offre un contraste frappant avec les tombeaux français de la même époque. En haut, on voit deux *putti* en stuc qui soutiennent les armes du défunt, représenté dans un médaillon au-dessous duquel se trouve l'inscription ; à droite de cette inscription apparaît la Mort représentée par un squelette ; un peu à l'écart est placé un Hercule assis. Celui-ci, — détail remarquable, — est une imitation de l'*Hercule gaulois* de Puget, dont Parodi avait vu sans doute le modèle dans les ateliers du maître à Gênes.

Sa *Pietà* de l'église San Giustina (1689) était autrefois très

Marthe au maître-autel de l'église de la sainte ; trois statues des *Vertus théologales* à la chapelle de la Vierge à l'église S. Maria delle Vigne ; la statue de *Sainte Marie-Madeleine* à l'église paroissiale de Bordighera ; les *Quatre Evangélistes* pour l'église de la nation Italienne à Lisbonne (le *Saint Marc* fut détruit en 1755, d'après Ratti), sans compter de nombreux ouvrages en bois.



LE JUGEMENT DE PÂRIS, PEINTURE D'UNE COUPE DE HIÉRON
(Musée de Berlin.)

c'est donc qu'il estime pouvoir en tirer tout de même un bon parti. Je sais — pour l'avoir vu de près — de quels soins les dessins et les planches du volume ont été l'objet, et l'auteur n'a pas eu tort de se confier à une collaboratrice aussi attentive et aussi scrupuleuse que Mlle J. Evrard. Le mélange des deux systèmes permet précisément de voir dans cet intéressant volume quel est le fort et le faible de chaque procédé : l'un plus artistique, plus lisible et plus net, mais laissant place à une interprétation inévitable du modèle; l'autre plus rigoureusement exact, ne dissimulant rien de la nature réelle du vase, reproduisant les détails des formes, des ornements, du tracé des traits, mais gêné par les taches, les cassures, les restaurations. Il faut savoir choisir et appliquer à chaque cas spécial le système qui lui convient. L'ostracisme n'est de mise pour aucun.

J'avais terminé ce compte rendu trop succinct d'un travail si étendu, quand le hasard d'une recherche de texte m'a fait consulter les *Épîtres* de Sénèque. J'y ai lu, dans une des lettres adressées par le philosophe à son ami Lucilius (*Epist.*, III, 5 (26)), une phrase que je traduirai imparfaitement, mais que je transcris ici parce qu'elle m'a fait penser à l'auteur de l'*Histoire de l'Art* et à l'œuvre étonnante qu'il poursuit sans relâche, depuis tant d'années, sans signe apparent de fatigue : « Je ne sens pas », dit-il, « dans mon âme les injures de l'âge... L'esprit reste vigoureux et c'est comme un plaisir pour lui de n'avoir presque plus affaire avec le corps; il a déposé le plus lourd de son fardeau. »

EDMOND POTTIER



LA SCULPTURE A GÊNES AU XVIIe SIÈCLE

PIERRE PUGET, FILIPPO PARODI ET LEURS CONTEMPORAINS



L'ÉCOLE de sculpture à Gênes au XVIIe siècle mériterait une étude, ne fût-ce que pour la place qu'y a tenue Puget. Bien que cette école, par elle-même, ne soit ni la plus brillante, ni la plus vigoureuse de son temps, elle a un intérêt considérable, et on ne peut nier la valeur d'artistes comme Filippo Parodi. L'oubli que cette école partage avec celles de Venise, Naples et Florence s'explique par des conditions particulières. D'abord, les meilleures œuvres de cette époque furent faites pour des patriciens et se trouvent cachées dans les palais et les villas de Gênes. Ensuite, les œuvres religieuses, les seules qui soient visibles, disparaissent elles-mêmes au milieu des objets de piété et des « machines » de bois qui encombrent les églises.

C'est la deuxième moitié du siècle qui est la plus féconde pour la sculpture génoise : les générations de sculpteurs qui travaillaient jusqu'à 1650-1660 n'étaient pas capables d'exécuter de grands ensembles, et quand il s'agit de décorer la chapelle Franzoni, dans l'église San Carlo, on fit venir de Rome l'Algarde.

Taddeo Carlone[1] (mort en 1613), son père Giuseppe, Matteo Santa Croce et ses quatre frères, Filippo Planzoni, de Sicile († 1636), Domenico Bisoni, de Venise [(† 1639), son fils Giovanni Battista († 1657), et Stefano Costa († 1657) travaillaient pour la plupart le

1. Sur ces artistes, voir Ratti, *Vite di pittori, scultori ed architetti Genovesi.* Gênes, 1768, in-4°, 2 vol.

bois et l'ivoire. Même les œuvres de Pietro Andrea Torre († 1668) se composent presque entièrement de crucifix et de « machines » d'autel.

Néanmoins cette époque a produit des œuvres de mérite, surtout dans le genre funéraire; citons quelques portraits, pour la plupart anonymes : les bustes de Benoît Jordani et de sa femme, qui décorent leurs tombeaux à l'église S. Maria di Castello, datent de 1604. D'une exécution sincère, ils rappellent les portraits que l'Algarde exécuta à Rome et plus tard, à Gênes même, pour la chapelle Franzoni. Les bustes de la famille Brignole, dans la même église, sont conçus dans le style qui se prolonge jusqu'à 1678, année où ont été sculptés les deux beaux bustes de Thomas Gentile et de sa femme qui se trouvent dans l'église della Nunziata del Guastato.



Cliché A. Noack.

SAINT SÉBASTIEN, PAR PUGET

(Église S. Maria di Carignano, Gênes.)

Mais c'est vers 1660 que commence la grande activité de l'école, qui procède entièrement de celle de Rome et qui s'ouvre avec les œuvres de Puget. Nous n'avons pas la prétention d'apporter des documents ou des faits nouveaux sur ce séjour (1661-1667) de l'artiste à Gênes. Le sujet a été étudié, et d'une façon suffisante, par Léon Lagrange[1]. Mais, bien qu'on connaisse l'histoire de ces années de la vie de Puget,

1. Voir ses articles sur *Pierre Puget* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1865 à 1867, et tirage à part).

la signification de ses œuvres à Gênes reste encore, à notre avis, à étudier. Des préventions « nationalistes » et l'habitude de dédaigner l'art italien du XVIIe siècle ont empêché les historiens français de Puget de reconnaître la grande part qu'il faut donner aux traditions italiennes dans l'œuvre du maître. C'est à peine si l'on admet l'inspiration italienne des bas-reliefs d'*Alexandre et Diogène* et de *Saint Charles Borromée,* et on ne fait cette concession que parce que la *Fuite d'Attila* de l'Algarde est une des rares œuvres de son époque que le XIXe siècle n'ait pas condamnées. Ainsi des statues comme le *Saint Sébastien* et les *Vierges* de Gènes ont perdu leur véritable sens dans l'histoire de l'art.



Cliché A. Noack.

SAINT AMBROISE, PAR PUGET

(Église S. Maria di Carignano, Gênes.)

Les œuvres de Puget à Gênes qui nous intéresseraient le plus sont le *Saint Sébastien,* le *Saint Ambroise* et les trois *Vierges.* Les bas-reliefs qu'il fit pour le duc de Mantoue et pour la famille Spinola ont disparu, et le maître-autel de Saint-Cyr appartient plutôt à l'art décoratif.

Les deux statues de l'église S. Maria di Carignano qu'il exécuta pour Fr. Maria Saoli, son patron, sont, au point de vue chronologique, les premières de la série. Elles se trouvent dans les niches des piliers qui soutiennent la coupole et sont tout à fait dans la tradition italienne du temps. Celle de *Saint Sébastien,* avec ses lignes

compliquées, le modelé sensuel de la chair et surtout l'expression d'extase, rappelle le Bernin : on peut la comparer, par exemple, avec le *Daniel* de la chapelle Chigi ou le *Saint Sébastien* du palais Barberini. Quant au *Saint Ambroise*, bien que Puget ait été chargé de le représenter sous les traits du bienheureux Ambrogio Saoli, c'est le type courant de vieillard, depuis le *Saint André* de Duquesnoy et le *Saint Philippe de Néri* de l'Algarde.

Il est impossible d'établir d'une manière positive la chronologie des trois *Vierges*, mais il est probable que celle du palais Cataldi commence la série. Cette œuvre se trouve dans une petite chapelle ronde dont les murs sont ornés de fausses colonnes et de paysages. Ici, au lieu de s'inspirer du Bernin, Puget est revenu à la *Vierge* inachevée de Michel-Ange dans la chapelle funéraire des Médicis : même expression distraite de la mère; même attitude contournée de l'enfant, qui, au lieu de chercher le sein de sa mère comme dans l'œuvre de Michel-Ange, touche le menton de la Vierge. Peut-être à cause de cette imitation, l'œuvre est une des plus faibles de Puget. L'exécution même en est très médiocre ; la main droite de la Vierge est complètement perdue sous les draperies.

Au contraire, dans les deux statues de l'*Immaculée Conception*, le sculpteur est revenu à la tradition du temps, qui était en même temps la sienne, et il a créé des œuvres remarquables.

L'une, qui se trouve actuellement au maître-autel de la chapelle de l'Albergo dei Poveri, fut exécutée par Puget, entre 1662 et 1667, pour Emmanuel Brignole, qui la légua à l'Albergo en 1677.

Cette statue, que nous reproduisons d'après une photographie prise sur le moulage du Palazzo Bianco, est une des œuvres les plus étonnantes du maître. Nul sculpteur n'a jamais mis dans cette image virginale une telle volupté. L'inspiration berninesque qu'on rencontre dans les statues de l'église S. Maria di Carignano s'y retrouve d'une façon beaucoup plus forte : c'est la *Sainte Thérèse* de la chapelle Cornaro (1646), avec le même abandon et la même extase. Bien que la tête et le cou de la Vierge laissent beaucoup à désirer, la composition savante, le mouvement emporté, et surtout les anges qui n'osent pas lever les yeux pour regarder la merveille, sont de toute beauté, mais — il faut y insister — d'une beauté bien italienne et du *seicento*.

La *Conception* de l'Oratoire de Saint-Philippe de Néri date de 1670. Elle fut faite pour la chapelle domestique du palais Lomellini, et ce ne fut qu'en 1762 que l'Oratoire la reçut de Stefano Lomellini.

L'œuvre est conçue dans le même goût voluptueux que la pre-



Cliché A. Noack.

LA VIERGE AVEC L'ENFANT JÉSUS, PAR PUGET

(Palais Cataldi, Gênes.)

mière. Seulement, au lieu d'une femme, Puget a pris comme modèle

une jeune fille qui donne une note un peu maniérée de pudeur et qui rappelle, peut-être par hasard, la *Sainte Bibiane* du Bernin.

La cathédrale de Tivoli[1] possède une *Vierge* qui est presque iden-



Cliché A. Noack.

L'IMMACULÉE CONCEPTION, PAR PUGET

(Albergo dei Poveri, Gênes.)

tique à celle de l'Oratoire de Saint-Philippe de Néri; même attitude; même disposition des draperies; même tête de jeune fille aux yeux baissés et à l'expression extatique : la statue de Tivoli ne diffère

1. Deuxième chapelle à droite, en entrant. L'œuvre est reproduite, sous l'attribution vague d' « École du Bernin », par Attilio Rossi dans *Tivoli* (coll. *Italia artistica*), Bergame, in-8°, p. 100 et 113.

N O T I C E

THIS VOLUME IS INCOMPLETE

THE FOLLOWING ISSUES ARE ON ORDER:

SER.1	VOL.1	NO.3	FEB 1. 1859
		4	FEB 15, 1859
		5	MAR 1, 1859
		6	MAR 15, 1859